L. VAN DEYSSEL
NEGENDE BUNDEL VERZAMELDE OPSTELLEN
REMBRANDT-BUNDEL



UITGEGEVEN TE AMSTERDAM DOOR SCHELTEMA
EN HOLKEMA'S BOEKHANDEL ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ MCMVI





Just [illegible]

5 Dec. 08

[illegible] D. V. TZ

NEGENDE BUNDEL

VERZAMELDE OPSTELLEN

REMBRANDT-BUNDEL

Van den zelfden Schrijver:

Een wederwoord voor Dr. H. J. A. M. Schaepman.
Over Literatuur.
Een Liefde, Roman, Tweede Druk.
De Kleine Republiek, Roman, 2 Deelen.
Eerste Bundel Verzamelde Opstellen, Tweede Druk.
Tweede Bundel Verzamelde Opstellen, Tweede Druk.
Derde Bundel Verzamelde Opstellen.
Vierde Bundel Verzamelde Opstellen.
Vijfde Bundel Verzamelde Opstellen.
Zesde Bundel Verzamelde Opstellen.
Zevende Bundel Verzamelde Opstellen.
Achtste Bundel Verzamelde Opstellen.

Akëdysséril. Naar Villiers De l'Isle-Adam. Met 8 etsen van M. Bauer.

J. A. Alberdingk Thijm, Eene levensbeschrijving door A. J. Met lithographisch portret door Jan Veth en band door A. J. Derkinderen.
Multatuli, door A. J.
Blank en Geel, door A. J.

L. VAN DEYSSEL
NEGENDE BUNDEL
VERZAMELDE OPSTELLEN
REMBRANDT-BUNDEL



UITGEGEVEN TE AMSTERDAM DOOR SCHELTEMA
EN HOLKEMA'S BOEKHANDEL ❖ ❖ ❖ ❖ MCMVI

Amst. Boek- en Steendrukkerij v/h. Ellerman, Harms & Co.

INHOUDSOPGAVE.

	BLADZ
HET REMBRANDT-FEEST IN 1906	1
DE KUNST VAN REMBRANDT	27
REMBRANDT'S ZELF-PORTRET	71
DE SCHILDERIJEN DOOR REMBRANDT TE ST. PETERSBURG	79
REMBRANDTS TE MÜNCHEN EN TE WEENEN	123
TE BERLIJN	133
IN RUSLAND	149
WAGNER TE MÜNCHEN	165
HERMAN SUDERMANN	175
ALS HET DAG WORDT	183
REMBRANDT	
I	219
II	232
III	239
SCHETSEN VAN FRANS ERENS:	
PIJP EN DIENSTMEID	251
EEN PARTIJTJE, UIT MIJN DAGBOEK EN DE PROCESSIE	262
PROVINCIE EN DE CONFERENTIE	282
SPROTJE, DOOR M. SCHARTEN-ANTINK	303
LOHENGRIN-UITVOERING	315

HET REMBRANDT-FEEST IN 1906.

HET REMBRANDT-FEEST IN 1906.

I.

Persoonlijke Inleiding.

In het voorjaar van 1886 schreef ik mijn stuk Over Literatuur. Ik had toen mijn roman Een Liefde al bijna af, maar die verscheen pas in het najaar van 1887 en alleen enkele »woord-artiesten" kenden er gedeelten van. Schilders kende ik toen nog weinig.

In het voorjaar van 1887 ging ik weg uit den Amsterdamschen kring en tusschen Mei 1887 en Maart 1889 schreef ik van uit de verte De Kleine Republiek en mijn fantasiën en kritieken over La Terre, Le Rêve, Lidewyde, De Goncourt.

Van onzen Kloos had ik tot dan toe de meeste waardeering, de meeste geestes-vriendschap genoten.

De eerste waardeerende brief, dien ik van een schilder kreeg, was van Van Looy.

Toen ik in Maart 1889 in Amsterdam terug kwam, werd het mij duidelijk, dat er, behalve Kloos in de Letterkunde, — Kloos, die geheel andere begrippen en neigingen had maar universeel van geestelijk omvattings-vermogen was — en Gorter, die er toen bij was gekomen, — een heele groep artiesten waren, waar ik, zonder het te weten, met mijn bestrevingen aan verwant was. De schilders namelijk.

Dat was een ontdekking! Ik vond mijn Kleine

Republiek in het atelier van BREITNER liggen, ISAÄC ISRAËLS kwam mij opzoeken met FRANS ERENS, ik las waardeering in het prachtige oog van VAN DER VALK....

Gij moet weten, dat ik er mij op had voorbereid zoo-wat mijn leven lang een onbegrepen »genie" te zijn. Ik had, ach waarlijk, niet de minste slimheid, en geen kruimel andere eerzucht dan die van mij uit te storten, van uit te storten alles wat ik in mij had tot gloeyende, hartstochtelijke, en ook dingen van fijnen zelf-inkeer.

Ik was zoo overtuigd dat nooit iemand, — op een enkelen zoo als KLOOS na — mij zoû waardeeren, dermate was alle gedachte aan Roem, Rang en Rijkdom ver van mij verwijderd, dat ik buiten de grenzen van mijn vaderland boven op een eenzamen berg ging wonen en daar maar schrijven... eigenlijk alles wat mij het tegenovergestelde van Roem, Rang en Rijkdom zoû kunnen verschaffen.

Ik was van plan lang weg te blijven. Het voldeed mij volkomen van alleen voor de kunst te leven en mijn bladzijden over de Nederlandsche eilanden en schiereilanden te strooyen, zonder ooit een fijne of diepe vriendschap tegen te komen, zonder ooit de hand te drukken van iemand, die mij genegen was óm wat ik zelf het beste in mij vond, óm mij, om mijn eigenlijke zelf, en niet om dat ik zijn bloedverwant, zijn kennis, een lid van een bekende familië of zelf een min of meer bekend schrijver was.

Maar in Maart '89 dan, moest ik al terugkeeren. En toen kwam die ontmoeting met de schilders... Neen, ik kan u niet zeggen, hoe deliciëus dat was.

Ik had er mij eigenlijk nooit rekenschap van gegeven, dat er een sterveling kon zijn, die làs wat ik schreef. Ik schreef maar... nooit dacht ik aan een lezer. En daar waren nu die menschen, die dat heusch gelezen hadden, en die het niet alleen gelezen hadden, maar

die het góed vonden, die het... móói vonden!.... Dat gaf een intimiteit, dat gaf een innigheid... die wel niet tot uiterlijk merkbare boezem-vriendschappen leidde, maar die iets vasts aan mijn geweten gaf, een zekerheid verder in het leven, een zoete stelligheid in mijn herinnering, als ik aan die ontmoetingen dacht,... van dat ik mij dan toch niet had vergist, dat er iets uitgestraald was (met onzichtbare stralen!) uit mij, uit mijn werk, naar die anderen heen, — en dat er anderen waren, wier gedachten mijn gedachten geleken en die mooi waren en wier sympathie ik had.

Heerlijk is die tijd om te gedenken. Want... men gevoelt zich wel zeer zeker van zich zelf, men gevoelt zich juist zoo kráchtig in zijn eenzaamheid, niet waar? Alleen tegen de geheele wereld, het is zoo'n vervoerende gedachte! Maar ach, hoe gauw wordt aangetast en smelt die sterke, vaste, heldere eenzaamheids-trots, als blikken van warme genegenheid uit anderer oogen er even aan raken!

Mijn levenslot zoû voortaan wisselvallig kunnen zijn, de omstandigheden zouden nu minder dan meer in het voordeel mijner geestesvorming en mijner vruchtbaarheid zich kunnen wenden, — één ding was zeker: ik had mijne vrienden. Nu behoefde ik niet meer aan mij zelf te twijfelen. Want in weêrwil van al mijn hoogmoed en zekerheid, had ik mij roekeloos aan de kunst alleen overgegeven — eerder omdat ik toch ónmogelijk anders kòn dan wijl ik nu juist nooit een oogenblik in twijfel en wanhoop over mij zelf zoû hebben neêrgezeten.

Schrijvers uit dien eersten tijd, — »woord-artiesten" noemden wij ons toen — uit dien lang geleden tijd, uit dien heerlijken, uit dien onvergetelijken tijd onzer jeugdige jaren, — WILLEM KLOOS, JAC. VAN LOOY, ARY PRINS, ALETRINO, FRANS NETSCHER (tegen wien ik uitviel, maar in welken uitval ik hem toch onzen éersten neder-

landschen novellistischen kunstenaar moest noemen), Frans Erens, Frank van der Goes, Jan Hofker, herinnert gij u dien tijd nog goed, en gij, Alphons Diepenbrock, die mij later meer dan eens openlijk genegenheid betuigdet, — hoe weet ik ook nog uw woorden van 1888 over mijn fantasie over La Terre! — en, niet in de laatste plaats, gij dan, mijn vrienden de schilders uit dien tijd, Breitner, Van der Valk, Jac. van Looy, Isaäc Israëls, die ik reeds noemde, Jan Veth, dien ik al heel jong ook de hand mocht drukken, en gij, zelden ontmoette en stil-zwijgende en uiterst sympathieke Willem Witsen, — herinnert u dien tijd. Weet gij nog, weet gij het nog, hoe wij allen toen iets bizonder echts, iets bizonder vurigs, iets bizonder innigs hadden? Weet gij nog van die zekere, van die heilige vertrouwelijkheid, die er tusschen ons was? Weet gij nog hoe wij allen iets wisten, iets wilden, iets begeerden zoo zeer als een heet vuur gloeit en als een diamant helder is?

Er was één ding waarvoor wij álles over hadden; om den wille waarvan geen enkel belang mocht worden ontzien, ter wiens verzwakking geen enkel begrip kon worden aangevoerd. Dit was ons heilig boven alles. Dit was het doel, dat voor ons alle middelen heiligde. En dit was de echtheid, de zuiverheid der kunst. Dit was het idee, dat het echte en ware schoone allééen gediend moest worden en alléén moest triomfeeren, ten koste van al het andere in het leven.

Herinnert u wie gij allen toen de faiseurs en onderkruipers, wie gij de echte kunstenaars achtet, en hóé zéér gij tegen de faiseurs en vóór de echte kunstenaars waart!

Ik herinner u aan dien tijd om dat, — er moge dan sedert in onze levens veel veranderd zijn, omstandigheden mogen inzichten, inzichten omstandigheden hebben gewijzigd — om dat die tijd wellicht het schoonste

deel onzer levens zal blijven, — het schoonste deel van uw levens en van het mijne, en dat schoonste deel juist heeft ons eens samen gebracht! — en daarom, ónder mogelijk gewijzigde inzichten en omstandigheden, het kern-gevoel van dien levenstijd in ons altijd moet blijven voortbestaan.

Wij waren echte dweepers, — waren wij niet van meening dat op dat goede kunst voortgebracht zoû worden, misdaden mochten worden begaan, en stelden wij niet de kunst bóven álles, boven al wat er op de wereld, boven al wat er overigens in onze gedachten was!

Toen onze kijk op de wereld begon, hadden wij ons land zoo arm en klein gezien, en wij hadden gezwóren — hadden wij niet? — wij hadden gezworen, dat is: wij hadden ons zelf en — gedurende de stilten in onze gesprekken — hadden wij aan elkaâr — met een heilig voornemen tot volstrekte onverzettelijkheid beloofd, dat het anders zoû worden, dat wij, troep jonge Nederlanders, schilders en schrijvers, die bij den Nieuwen Gids behoorden, in onze levens-sfeer, in ons »beroep", een nieuw tijdperk van bloei, zoo als er nog nimmer — en sedert de zeventiende eeuw zeker niet — een geweest was, zouden doen ontstaan.

De levensomstandigheden, — materieële levensverhoudingen, wendingen in de wijsgeerige gedachte, wijzigingen in het gemoedsbestaan ook — mogen den drang en de zekerheid, die toen in ons waren, tijdelijk hebben aangetast of gedeeltelijk verweekt, indien gij binnen in u kijken wilt, zult gij, daar ben ik zeker van, datgene wat tóen in ons was, onder al wat er sedert over heen moge zijn gekomen, nòg in u vinden, als een ónbluschbaar vuur, als een rots-sterke edelsteen, juist óm dat het het meest eigene van ons persoonlijk leven zelf was en daarom niet dan met onzen dood zal verdwijnen.

Want zal ik u eens iets zeggen, zal ik u iets verzekeren, dat diep uit mijn binnenste weêr tot mij is bovengedreven, — zoo als in Erens' Conferentie de Limburgsche pastoor den èchten goeden óúden wijn, den purperen edelen, van onder den grond tot zijn gasten brengt —: wij hébben ons NIET vergist toen wij — twintig jaar geleden — ons zelf voor mágnifieke menschen hielden, die een mágnifieke kunst aan Nederland zouden geven. —

Wij wisten iets dat — in 't groot aangeduid — beter was dan wat Nederland ooit in de Schoone Letteren had verwerkelijkt en even goed als hetgeen het ooit in de schilderkunst had gegeven.

Ik zeg: wij wisten. Wie onzer het eigenlijk wist, wie het minder wist, wie meer, — het doet er niet toe. Als eenigen van ons samen waren, dan was Het in ons midden. Een heel kleine stip in het stille bewustzijn van den een, een onder vlagen van oppervlakkiger wilden gemoedsaard bijna te loor gaande schemerschijn bij den ander, — zij was er toch, de diepe en verheven zekerheid.

Sommigen onzer hadden een opvoeding gehad die hen met Kunst en Schoone Letteren van voorheen bekend had gemaakt; anderen waren zóo ongeschoold, dat zij zelfs de negentiende-eeuwsche Kunst en Letteren ter nauwer nood bij namen kenden.

Wildheid, overmoed, zelf-overschatting zijn verschijnselen die veel bij jongelieden worden opgemerkt en slechts een volkomen leêgte bedekken. Maar bij ónze onkundigen was dat niet zoo. Bij onze onkundigen waren er, die tòch *het beste* wisten. Hun leven was gelijk aan een storm-nacht, waarin het donker zwart is en de boomen als worstelaars en martelaars, met zwiepende en zich wringende takken, in de volkomen duisternis staan, maar waarin toch een lichtkracht aanwezig is, die van tijd tot tijd plotseling uitbreekt in

verblindend licht, heller en machtiger licht dan dat van den schoonen zomerdag, waarbij het leven der meer regelmatig ontwikkelden en van algemeen karakter meer volledige, is te vergelijken.

Wij gevoelden ons aan onze zeventiende-eeuwsche schilders gelijk en wij kenden iets beters dan wat in onze zeventiende-eeuwsche dichters wordt gevonden.

Ik wilde u dan dit eene slechts zeggen: in dit gevoelen hadden wij gelijk.

O, ik hoor u aanstonds. Gij vraagt mij u dan te toonen de prachtige schilderijen in de laatste twintig jaar gemaakt en die ook maar in de minste mate de vergelijking met de uit den diepsten ziele-nacht lichtrijk los-gescheurde openbaringen van een REMBRANDT, met de onbewegelijk zoete verrukkingen van een VERMEER of PIETER DE HOOCH, met de innige geestesvruchten van een GERARD TERBORGH of METSU kunnen worden vergeleken, en waar onze Schoone Letteren zijn, die VONDEL en HOOFT overtreffen.

Ik weet het, vrienden. De grootsche poeëmen, in kleur of woord, waarop wij zonnen, zijn niet zóó ontstaan en op die wereld-beroerende dramaas, die wij voorzagen, kunnen wij nu niet terugzien.

Maar dit is niet geheel door den aard onzer personen, dit is grootendeels door den aard onzer levensomstandigheden zoo gekomen. Wij behoeven er ons niet over te schamen onder den invloed der omstandigheden te zijn geweest. Schreef niet SCHILLER aan GOETHE, die toch wel niet al te zeer over de omstandigheden te klagen had gehad, — dat GOETHE's werk veel beter zoude zijn indien hij maar in betere omstandigheden had kunnen leven?

En al hebben wij dus misschien geen WAGNER-hoogte en WAGNER-uitgestrektheid bereikt, — want zoo iets was wel min of meer bewust, de grondslag onzer mijmeringen — al hebben wij nog niet het grandioze

en stabiele te weeg gebracht, dat van alle oorden de aarde-bewoners naar onze schouwburgen zoû doen reizen en de beste beminnaars der Schoone Letteren in den vreemde ons te vertalen hun heerlijkste bezigheid zoû doen achten, — tòch, tòch hadden wij gelijk, toch *heb ik het gezien* en gelezen, op een enkele plek, op een kleine plek, op een éénigen vierkanten decimeter van een enkel schilderwerk, op een zeldzame bladzijde onzer vele boeken, — dát, dát, dát wat ons recht gaf, in onze hartstochtelijke jeugd, ons zóo zéer te verhoovaardigen.

Laat ons, een vertikale vergelijking bezigende, zeggen, dat de hoogte, die wij vóor twintig jaar in Nederland kènden, de hoogte, *waarvan wij wisten*, — dat die *is* bereikt, al is het ook geen woud dat wij er hebben doen groeyen noch een stad die wij er hebben gesticht en al is het maar een enkele tak met een heel klein vlaggetje, dien wij er hebben geplant, een enkele glasscherf van den roemer, waaruit wij in onze jeugd mateloze dronken namen, die wij er, nabij zonnelicht schitterend weêrkaatsend, hebben achtergelaten.

Mijnheer Björnson in het Noorden, mijneheeren Hartleben en Hauptmann in Duitschland, mijnheer d'Anunzio in Italië, mijnheer Donnay in Parijs geven niet prulliger werken dan de vermaardste Nederlandsche van den tegenwoordigen tijd, schreef mij onlangs een der meest intellectueele en kunstrijke Nederlanders, en hij had er mijnheer Maeterlinck te Parijs bij kunnen voegen.

Maar waartoe, vraag ik, aldus te denken? Wij bezitten een uitgebreide goede litteratuur en enkele voorbeelden van dat zéer voortreflijke.

Laten wij dan ons vervullen met hoop en met den, zoo juist *goeden* genoemden, moed.

Is Nederland ons lieve land niet meer en oud-Amsterdam de mooiste stad, die de wereld aan kan

wijzen? Nederland, land van THOMAS A KEMPIS, SPINOZA en DE RUYTER!

En ons eigen leven, ons leven, dat is er immers nog altijd! Zijn wij veranderd, zijn wij niet meer de geestdriftvollen, de machtigen, de gracieuzen en magnifieken, die wij vóor twintig jaren waren? Neen, wij zijn niet veranderd. Een mensch verandert niet. Als men jong is, meent men, dat oudere en oude menschen heel iets anders zijn dan wij; als men ouder is ziet men in dat oude menschen niet anders dan oud geworden twintig-jarige jongens en meisjes zijn.

De huid is ruig en rimpelig geworden, het haar heeft zich grijs of wit gekleurd, maar de oogen, die de huid omgeeft, zijn het zelfde gebleven en met dezen de vorm, de uitdrukking van het gelaat, en de bewegingen van het gemoed, die de uitdrukking telkens veranderen doen.

De mensch is gereed, even als een voorwerp, dat af is, als hij even in de twintig is en zoo blijft hij zijn geheele leven, al doet zijn langdurig bestaan het voorwerp ook in zijn uiterlijk een weinig veranderen.

Zoo lang wij niet dood zijn, blijft de mogelijkheid der verwerkelijking van ál onze jeugd-voornemens en voor-gevoelen bestaan. Indien wij toen gevoelden dat het kon, dan kan het ook altijd nog. Gij meent: de kracht kon ons toch wel falen? Ach neen, mijn waarde, wat is kracht? Wij zijn zulke wonderlijke schepsels, bij ons is kracht iets van zenuwen, iets van ziel, iets van electriciteit, iets van geest. Diep in ons ligt verscholen, en is gelijk iets dat smeult, dat broeit, dat brandt door alles heen en altijd door, ons eigen, ons ik, óns leven, dat is het groote, onbegrijpelijke, grenzenloze Leven, zoo als het in ons zich concentreerde en condenseerde, in ons, in ons warm hart, waarvan uit het de krachten als even zoovele ranke stengels en sprieten en twijgen tot de helderheid van ons hoofd zich verheffen liet, waar zij

onze gevoelingen en gedachten tot bloesemend en vruchtrijk bewustzijn doen komen.

Diep in ons ligt dat leven, dat wij eens zoo zéker gevoelden, verscholen, en nu kan het zijn dat het zich tijden lang onbetuigd laat en dat wij lang neêrslachtig nederzitten, bleek en turend en zelf geloovende alles kwijt te zijn. Wij bemijmeren dan, en trachten voor onszelf te verklaren, *hoe het komt*, dat wij alles kwijt zijn. Onvermijdelijke maar ijdele overweging! Want wij zijn niéts kwijt. In de bloembol is de geheele bloem. Wat gij eens met een zeker gehalte van zekerheid in uw jonkheid gevoeld hebt dat uw leven was, dát zal het volledig blijken te zijn. En nu zijn wij zulke zonderlinge schepselen, dat wanneer wij, ook zelfs zoogenaamd »fyziek", geheel krachteloos en als lam geslagen nederzitten, zonder rapheid van beweging in ons lichaam, zonder dat een dier heerlijke gedachten rijst, die als een gouden illuminatie in een donkere laan ons plotseling verheugen, zonder dat wij ergens ook maar iets schoons zien om ons heen, en van een ons gemeenzaam landschaps-deel of een gewonen kamerhoek uit, de schoonheid ons aanraakt om ons heel even en schuchter maar aan haar bestaan te herinneren, — wanneer wij zoo nederzitten en stellig gevoelen dat in elk geval alleen na langen tijd wij weêr op krachten zouden kunnen komen, — nu zijn wij zulke zonderlinge schepselen dat dan op eens, door een kleinigheid, door den sterken indruk dien wij van iets krijgen, door het lezen van de oude brieven door ons vroeger aan een boezemvriend geschreven, — of door een verandering in de natuur om ons heen, door een onweêr dat losbreekt boven ons hoofd, door een grooten wind, die opsteekt om ons huis, — er een wonder aan ons schijnt te gebeuren. Wij staan op en wij gaan en wij loopen snel en onvermoeid. De gedachten komen aan van alle zijden. Zij zijn als kogels en bommen, die met bochten

neêrvallen in de belegerde stad van een bloemenfeest en daar ontploffen tot ruikers. De oogenblikken waarop wij weten wat te doen en dat kúnnen tevens, vermenigvuldigen zich. En onder al die kleinigheden verheffen zich en doemen op weêr alle groote gevoels-krachten en gedachte-machten van ons verleden.

Alle soorten van leven hebben wij gekend. Het inzicht der gelijkwaardigheid van verbeeldingsvoorstelling en werkelijkheid, het inzicht dat de bedelaar met groote geestvermogens, die zich in gedachten op zekere wijze Koning weet te gevoelen, in dieper werkelijkheid even zeer Koning *is* als de stoffelijke Koning, wiens pracht wij uiterlijk waarnemen, is een elementaire waarheid, en behoort niet tot die groote levenswijzen.

Maar de eene is de philosofico-artistieke en individualistische, het leven in Hoogmoed boven het Algemeene Leven, de tweede is de ascetische en mystische, het leven buiten het Algemeene Leven ook, tegen het stoffelijke Leven in, de derde is de synthetische en passief Wijze, het leven in Nederigheid met het algemeene Leven meê.

Maar indien wij na een langdurig bezoek aan die drie polen der geestes-wereld tot de ontdekking zijn gekomen dat de dampkring, waarin wij daar ademen, dat de essentiëele aether daar, de Waarheid zelve, die men er proeft, bij ieder ident is met die der beide andere, en wij hebben aldus proefondervindelijk de gelijkheid van de eene levensbeschouwing met de andere ervaren, — waar komt die aldus in de gedachte, door de verschillende levenstijdperken heen, langzaam aan gerijpte en door de gedachte toen gevonden, Eenheid, anders meê over-een dan: — met dat besef van het eigene, met dat doorproeven van het eigene, als iets speciaals dat boven en buiten alles is en dat het meest eigenlijke van ons Leven is juist om dat het niet anders dan het Hoogste van het algemeene leven is,

dat zich in ons bewust wordt, — met dat besef van het eigene, waarmede wij het Leven begonnen?

De ervarings-wijsbegeerte, niet in den zin van alleen met de, lagere, ervaring rekening houdende wijsbegeerte maar in dien van ervaren, sensitief en sensueel doorleefde, wijsbegeerte, heeft gesanctioneerd wat het instinct ons in onze jeugd-exaltatiën als waarheid gevoelen deed.

Wij zijn de zelfden gebleven! Liet ons stelsel niet plaats voor alles? Wij waren excentriek en onvoegzaam. Niet omdat wij het excentrieke en onvoegzame in 't bizonder voor het ware hielden maar wijl excentriciteit en onvoegzaamheid ons de duidelijkste affirmatie scheen van ons gevoelen, dat wij àlles mochten zijn.

Wij stelden de vrije, philosophico-artistieke en individualistische levensbeschouwing tot onze leer en plaatsten het type »artiest" in, tegenover en boven de maatschappelijke samenleving. Dat doen wij nog. Want het is niet een anticipeeren op historische classificatie, het is ook niet een houding in de practijk van het Leven, — maar het is een bezigheid of spel van den geest.

Wij willen er niet meê zeggen dat wij, in kleiner of grooter proportie, lieden willen zijn zooals Goethe, Wagner, Millet of Balzac en dat de maatschappij dan verder maar weten moet hoe zij ons plaatst en in welke verhouding zij zich ons denken wil ten opzichte der overige haar samenstellende menschen-soorten; — wij bedoelen er evenmin mede, dat wij nu op deze of gene wijze tusschen de menschen moeten leven, al of niet als een soort van zonderling er uit ziende en zich met zonderlinge bezigheden afgevende secte ons vertoonende; — maar wij meenen met die woorden, dat, hoe ons leven ook zij, innerlijk en uiterlijk, dat leven steeds ten opzichte van ons diepste wezen en van ons leven voor zoover wij dat op zijn innigst als speciaal ons *eigen* leven kennen, een fraai kunstwerk zal zijn

waartoe wij ons vormen, een bewegelijk acteurs-spel, dat ons geheele leven doet voor den achtergrond van dat toeziende, dat wij kennen als zijnde »boven alles uit."

Wij kunnen daarom in het eene levenstijdperk woeste holbewoners en in het andere uitmuntende stads-burgers zijn — meen niet dat dit eenig verschil maakt. Wij speelden even veel of even weinig den zonderling in den eenen als wij het den eerzamen burgerman doen in den anderen tijd. Meen niet dat wij van het type zonderling of artiest afwijkende, ons hoe langer hoe meer vermaatschappelijken en dat dit een bedenkelijke daling zoude beduiden. Neen, neen! In een prachtigen en lichtrijken droom wandelt de artiest die, als variatie van het afwijkende in al zijne schakeeringen, slaagt in het doen van het meest algemeene en gewone. Nooit ging hij verder. Nooit was hij meer gloriëus.

Het streed immers volkomen met ons begrip van volstrekte vrijheid zoo wij alles mochten doen behalve juist dit eene. Voor den van nature van den norm afwijkende is niets moeilijker te bereiken dan het normale.

Gelooft dus niet wanneer gij ons burger zijn ziet, dat wij het oorspronkelijke principe van ons leven hebben prijsgegeven.

Het type »artiest" zooals wij het eens in ons ontworpen vonden, — niet in de kleine maatschappelijke maar in de wijsgeerig-sensitieve en psychisch-sensueele beteekenis, blijft de meest eigenlijke natuur van ons wezen.

Stelt daar nu tegenover den burger, — dat is den gebondenen en vormelijken tegenover den bandelozen en natuurlijken — dan zult gij in het denkbeeld van de vereeniging dier twee een bestrevenswaardige Eenheid kunnen bespeuren.

Zijn wij dus burger, dan zijn wij op drieërlei wijze tegenover ons artiesten-bewustzijn verantwoord: Vooreerst hebben wij een nieuwe schakeering, een nieuw

schepsel na de voorafgaande creaturen waartoe wij ons schiepen; ten tweede hebben wij de voldoening van aan de moeilijkste en minst waarschijnlijke schepping te zijn; ten derde, eenmaal in de schepping overgegaan, zien wij van daaruit om naar onzen achtergrond, naar ons artistiek-bewustzijn en zien hoe wij mooi het burgerlijke daden-leven voeren, door de zoete bliksemstralen der bewustheid met gratie aangedaan, verlicht en verheugd.

Wij zijn nu aan het monumentaal-politische, en daarmeê verbonden nationale, vlak, van het schoon wentelende en wisselende leven, maar dit voor zoo ver het verbonden en ondergeschikt is aan het oorspronkelijk philosophico-artistieke plan.

Wij zijn begonnen met den artiest te stellen boven, tegenover en in de menschen-samenleving. Wij zijn nu gedompeld in die zijner sfeeren die in de samenleving zich bevindt.

Meent niet dat wanneer wij ons in met háar vormen harmonische vormen bewegen in de samenleving, wij ons ondergeschikt maken aan haar. Integendeel! Nooit was zij ons meer ondergeschikt dan waar wij haar ons als iets gelijkwaardigs zien aanvaarden, slechts half wetend van het Bewustzijn daar in haar tegenwoordigheid dat dien gelijkvormige vervult en al zijn leden omwaast met zijn goedkeuring om dat het als een uiterste van bereikbaarheid deze metamorphose kent.

Eenmaal — zoo ver als maar gegaan kan worden binnen de oorspronkelijke philosophico-artistieke conceptie van de meest dadelijke en aan die conceptie meest nabije omzetting dier conceptie in een levenswijze, — het leven van den kunstenaar-kluizenaar — verwijderd, — bij welken verren gang de sterkte en de soepelheid der banden, waarmeê het nieuwe levensbeeld aan de moeder-idee verbonden is, zich doen gelden, — komen de neigingen en eigenschappen, die

onder de overhuiving der algemeene oorspronkelijke conceptie haar eerste kind, haar eerst-geborene, nu haar oudste, hadden gesierd, en voegen zich in het karakter van haar jongste om het mooi en rijk te maken.

Burger mogende zijn ten gevolge der wijdheid van de artistieke-opvatting, komen nu ook de artistieke vermogens en geven dien burger weêr op zíjn beurt een kunstenaarsaard.

Wij hebben nu de kunst te vertegenwoordigen in de samenleving. Wij hebben het philosophico-artistieke te doen passen in het algemeene, monumentaal-politische, leven zóo, dat het te gelijker tijd daarmede harmoniëert en óns zoowel als den gegeven fracties van dat leven harmonieërend blijkt èn dát *in* onze oorspronkelijke philosophico-artistieke opvatting.

Niet alleen zijn wij kunstenaars, dus boetseerders op telkens andere wijze, van ons eigen mensch-zijn, — zoo dat wij nu dit dan dat menschen-karakter aannemen — (en gaan wij ook al beurtelings zóó ver in het avontuurlijke, in het ascetische, in het burgerlijke dat wij zelve de oorspronkelijke levensconceptie vergeten, krachtens welke wij ons binnen dit of dat karakter bevinden, — láter begrijpen wij weêr hoe wij zus of zoo hebben kunnen zijn en dat het diepere, algemeenere bewustzijn niet verloren maar slechts verscholen was) — niet alleen zijn wij kunstenaars in dezen, de hoogste sfeeren van den menschengeest betreffenden, zin, maar *als zoodanig* moeten wij ons door de andere elementen van het algemeene leven weten te doen aanvaarden.

Wij zijn de kunstenaars, wij zijn een in zekeren zin nutteloze adel, waarvan de burgers wel eens denken waartoe die eigenlijk dient, maar waarvan de wijzen onder hen altijd, en de anderen in hun beste oogenblikken, denken, dat dit buiten de gewone bewegingen

der samenleving verblijvende en nutteloze toch juist een der enkele hoogste bestanddeelen der samenleving is.

Wij zijn de bandeloze en charmante edellieden-door-den-geest. Het volk mort als wij bij het voortdringen een zijner honden op de teenen hebben getrapt of wij hebben uit zijne boomgaarden een schoonen bloesemtak weggesneden om er ons muildier mee voort te drijven — maar op diens feestgetijen tooit zijn geest zich met vormen en kleuren, waarvan die de meeste ijverzucht gaande maken die het minst onherkenbaar naar de onze zwemen.

Zijn wij in ons karakter aanvaard, door het gene er eerst tegenover-gesteld aan scheen, dan komen onze vermogens van toegenegenheid, toewijding en geestdrift en grijpen, van uit onze dan aanwezige karaktervariatie, tot inhoud: de kunst voor zoo ver die deel uitmaakt van de samenleving, en van die afdeeling der algemeene menschen-samenleving waartoe wij door onze geboorte en onzen groei behooren, van de Nederlandsche samenleving dus.

Gij erkent dus, — zoo spreken wij — sommige menschen van onze soort, sommige kunstenaars, als koningen in uw midden. Dan zullen nu ook wij u en het uwe beminnen met een koninklijke, een weidsche en uitgestrekte genegenheid.

Gij, van uwen kant uit, erkent, — wij, van onzen kant, erkennen even eens. Wij erkennen, dat gij een schoon Holland vormt, waarin de kunst wordt hoog geëerd. Wij erkennen, dat gij in de samenleving der Kunst de harer waardige plaats niet onthoudt. Wij roemen op uw Feesten, Feesten zooals die voor Frans Hals, voor Jozef Israëls en zoo als gij er nu een voorbereidt voor Rembrandt van Rijn.

II.

DE SCHILDERS EN HET REMBRANDT-FEEST.

> Blumenkörbe dufteten in voller Pracht auf dem Tische, und der Wein schlich zwischen den Schüsseln und Blumen umher, schüttelte seine goldenen Flügel, und stellte bunte Tapeten zwischen die Welt und die Gäste. *Heinrich begriff erst jetzt, was ein Fest sey* . . . Er verstand nun den Wein und die Speisen . . . Ein himmlisches Öhl würzte sie ihm, und aus dem Becher funkelte die Herrlichkeit des irdischen Lebens.
>
> NOVALIS, Heinrich von Ofterdingen, *1er Theil, 6stes Capittel.*
>
> »Es gelang [dem Novalis] Empfindungs-kreise poetisch auszumünzen, die Goethe fremd waren."
>
> DR. CARL BUSSE, Novalis' Lyrik. Pag. 128.

De Hollandsche kunstenaars beminnen hun REMBRANDT op andere wijze dan het overige volk hem bemint. Hoe zoude dat ook anders kunnen! Zij zijn het deel der natie dat hem het naast is verwant en dat hem het zuiverst begrijpt. Hij verhoudt zich tot hen zoo als een grootere, zeer veel grootere, broeder zich verhoudt tot de kleinere leden van een gezin en tot sommigen verhoudt hij zich zoo als een vader tot zijne kinderen. Hun hart is hem genegen, terwijl bij het overige volk,.. »de vereering slechts een ijdele waan, een ledige pronk, een gevolg van omstandigheden en wellevende geesteshouding is", zouden wellicht sommige kunstenaars geneigd zijn te meenen? O, hoe zeer vergissen zij zich dan of liever hoe zijn zij daarin beminnelijk onvolledig! Welk een naieve miskenning der wijsgeerige waarheden die van uit het donker der onbewustheid het staats- en het maatschappij-leven beheerschen!

Wat weet een burger, die op een der avonden van het REMBRANDT-feest zijn huisgevel veelkleurig verlicht, van REMBRANDT af, niet waar? Hij doet het, nu ja, om

meê te doen, meent gij, om dat het zoo behoort?... Hij doet het, — gij hebt gelijk — om meê te doen. Een ander doet het ook om meê te doen maar weet er iets meer van, een derde is — *op zijn manier* — een hartstochtelijk bewonderaar van den grooten kunstenaar. De mate en de aard van kennis en vereering aangaande den gevierde verschilt al naar den aard der vierenden en aan velen uit de uiterste groepen der vierenden zal de naam van REMBRANDT zelden of nooit zijn ter oore gekomen.

Wel juist, en zoo is het goed! Zij, die het achterst in de groote kathedralen staan, zien het minst van wat er vooraan op het altaar geschiedt. Maar hun devotie is er daarom niet minder om.

Zij, die het verst van den kern der huldigers verwijderd zijn zullen feest-vieren om dat er feest gevierd wordt, zonder het onderwerp van het Feest te kennen. Dit is reeds iets zeer prijselijks, omdat het feest-vieren tot de meest verheven bewegingen der menschheid behoort — Feest is vertastbaring en in zekeren zin dus schepping van vreugde en de vreugde behoort tot de enkele specifiek menschelijke en edelste eigenheden van den mensch — weinig licht is zoo schoon als de schijn der verrukking uit het aangezicht der vierders van een Feest.

Maar naarmate de kringen en groepen verscheidener worden en nauwer tot de groote oogenblikken van het Feest in betrekking staan, vermeerdert de kennis en de genegenheid ten opzichte van het onderwerp van het Feest. De een weet er dít van, de ander weet er dát van. Vele zijn de redenen, waarom REMBRANDT door de verschillende groepen der bevolking van Nederland, van Amsterdam vooral, wordt vereerd. Zeer klein uiteraard is het aantal dergenen, die den schilder kennen en liefhebben om de essentiëele en intieme eigenschappen van zijn kunst, dat is: van

zijn menschenaard. Maar álle de nu laatstelijk bedoelden daarentegen, weten, dat zij meedoen om een nationalen held te eeren en dat deze held een stille held, een kunstenaar, een schilder is.

Dit feest zal het feest zijn van de schilders en van Amsterdam.

O, schilders, gij die wellicht aarzelt, gij, die betwijfelt of een hulde, die zich toont in het uiterlijk leven, die de huizen over-dag met bloemen versiert en in de duisternis van den avond, als de bloemen onzichtbaar worden, tóch door wil gaan en de woningen tooit met bloemenslingers van kleurig licht, dat een hulde, die zingt langs de oude grachten van des schilders stad en die loopt en die dringt en die danst door de straten terwijl in den schouwburg voor een op zijn mooist uitgedoschte menigte de kunsten van zijn land den held met hun beste krachten eer en dank brengen, — o schilders, wilt toch, wat ik u bidden mag, niet zoo als nukkige kinderen zijn en aan met een soort van dwarschheid van houding coquetteerende gevierden gelijk. Want, schilders van het tegenwoordig Nederland, dit feest is *uw* feest. Het is de schilderkunst, die men eert, *gij* zijt het, die men vieren wil, in hem, die u allen het liefst van allen is. Er wordt wel eens gesproken van miskenning der kunst. Ziet dan nu aan! Wat wilt gij dan toch? Het volk wil een der uwen vieren zoo als het zijn vorst viert en zoo als de gezinnen, die het volk samenstellen, het hunne vaders doen. Wat wilt gij dan toch? Hoe wilt gij dan nog meer erkend zijn? Laat toe, laat ons, het volk, toe, u te huldigen met de hulde waarover wij beschikken.

Zoudt gij willen dat alle menschen meer naar het innerlijk gekeerde, meditatieve naturen waren, dat alle menschen REMBRANDT min of meer begrepen zoo als

gij het doet wanneer gij in de aanschouwing van zijn werk staat verdiept, — zoudt gij een maatschappij van enkel kunstenaars begeeren? Immers neen! Nu, erkent dan dat groepen der samenleving, die uit menschen bestaan van een anderen aard en een andere levens-soort dan de uwe, niet anders en niet meer kúnnen doen dan de Kunst in het leven als een waarde aanvaarden bijna geheel gelijk aan wat de aller-hoogste waarden van een samenlevend ras, van een samenlevend volk worden geacht.

Gij voor u, acht, in uw diepste binnenste, gedachte en kunst DE hóófdzaak van het leven. Zoodra gij u tot het begrip der samenleving zet zoo als die nu eenmaal daar als een onherroepelijk gegeven bestaat, zult gij inzien dat gij met anders-denkenden verkeeren moet en dat deze anders-denkenden niet verder kúnnen gaan dan de Kunst als ÉÉN der hoofdzaken van het leven te waardeeren.

Er zijn onder u misschien voorstanders van wat zij noemen een meer *innerlijke* en meer *blijvende* viering van den meester dan een zoo-genaamd »Feest" is. Het is een onjuist inzicht, o, aan de overweging en aan de mijmering verslingerden! Gij mist en hebt nooit door en door ervaren het geestes-lotgeval der gezamentlijke opgetogenheid, die zich uiterlijk kenbaar maakt in het Feest, zoo dat de ziel door het stellen van buitengewone kleur, buitengewoon licht en buitengewoon geluid daarbuiten als bont en schitterend speelgoed aan de zinnen geeft wat van den rijkdom van vreugde, die haar zoo vol heeft doorgloeid.

Nauwelijks kan iets meer innerlijk en blijvend geheeten worden dan een Feest, dat in het ware feestgevoel en feest-gewoel wordt gevierd. Welke verheffing een in de eenzaamheid ook hebbe gevonden, — het is juist het ervaren van het Feest, dat hem tot de erkenning nopen zal der hooge verheffingen, volledig

want uiterlijk en innerlijk, die in het samenleven met anderen mogelijk zijn. Een feest is innerlijk, want het raakt aan en vervormt het geheele innerlijk leven zelf van den vierende. Het is niet de fijne intellectueele genieting van een kunstwerk in een muséumzaal of schilderswerkplaats, het is niet de heete geestdrift voor een gedachte of voor een gebeurtenis in de afzondering van de stille studeerkamer, — maar het is de verrukking, die lichaam en ziel aantast en verandert, het is wat de oogen en handen en het geheele lichaam in beweging brengt, wat het lichaam doet tooyen en de wangen kleurt met de kleur, die van binnen komt, en in de oogen den sublimen glans van de blijdschap ontsteekt en op den feestdag de menschen elkaâr als verliefden doet aanzien, — wat in waarheid toch zóó zelden gebeurt en den feestdag onsterfelijk, dus blijvend, maakt, — met de gezwegen maar des te dieper indringende bekentenis dat zij heden mét en dóor elkáâr... gelúkkig zijn!

Wíj willen óok een, in den anderen, meer stoffelijken, zin, blijvende herinnering aan het Feest. Wij willen als wij na jaren een intieme bergplaats in een onzer kamers openen een tastbaar voorwerp daar zien, — of als wij gaan door de beminde straten van Amsterdam door een voorkomen hier of daar getroffen worden, — dat ons telkens weer aan REMBRANDT, REMBRANDT, herinnert; maar wij willen — en dit niet in de laatste plaats — dat het ons aan REMBRANDT herinneren zal dóor de herinnering héen aan die aan hem gewijdde dagen in ons leven, die feestdagen, waarop wij zóo vol vreugde zijn geweest.

Schilders, vindt gij allen een feest niet iets moois? Ik zij behoed van te spreken van een smaak-vol, een gestyleerd, een gedistingeerd feest, een feest met logische en stijl-volle versieringen en andere kunstmanifestaties, die u als kenners bevredigen. Ik

spreek van een gewoon, een ruig, een bont, een groot en grootsch en op een enkele plek wat al te ruw, feest van het geheele volk.

In de zangen, die in den ochtend, in den middag en in den avond, aanklinken langs de wallen uit verre buurten, in de bruine masten met hun hoog gehangen kleine wimpels en in de sparreboomen langs de kaden, in al de witte en licht-ròze rozeblaadjes vooral, die gestrooid liggen op de grijze keyen, en waarover straks de dansende voetenparen gaan, vindt gij daarin niet iets mooois? — Kunt gij dat niet mooi vinden, zooals REMBRANDT een opengesneden mensch mooi vond, JAN STEEN of ADRIAAN BROUWER een zeer gemeene boerenwoning; maar dán nog met éen bestanddeel van aangeraaktheid meer, dán niet alleen zooals gij álle levensaspecten mooi kunt vinden, maar laat u dán, ten overstaan van dít levensvoorkomen, doordringen van den geest, die hier de geest van is en deze bedrijvig in u worden, dan zult gij den grondslag hebben gevonden, waarop gij — zoo gij dan al niet, — omdat gij de aller-beminnelijkste eigenaardigheid hebt van noch staatslieden noch anderszins volledige burgers te zijn maar engelachtige éen-zijdigen zoodat gij niet met een volkómen zuiverheid van oog den koopman en den ambtenaar op een nationalen feestdag een handdruk geven kunt — het feest op de meest compleete wijze met lichaam en ziel kunt vieren; — dan, zeg ik, het feest bekijkend en mede er in jubelend op de wijze zooals onze VAN LOOY zijn Rembrandtieke O r a n j e f e e s t zag, zult gij den grondslag gevonden hebben, waaruit al uw andere het feest betreffende verrichtingen kunnen opgroeyen, het feest, dat in zooveel mogelijk zijner deelen, maar niet aller-eerst en al-gemeen, smaak-vol, gestyleerd, gedistingueerd moet zijn. Dat wij toch niet in de eerste plaats æsthetici en archæologen mogen zijn, maar in de eerste plaats

licht ontroerbare en door een nietsje tot hooge verrukking te brengen menschen-kinderen.

Ik wil hiermeê niet zeggen, dat men bij overwegingen betreffende de inrichting van sommige deelen van het feest niet zoude moeten arbeiden met de in ons aanwezige schoonheidkundige vermogens en door studie gerichtte geestesneigingen, maar dat deze vermogens eerst best zullen werken en deze neigingen eerst schoonste vondsten doen wanneer zij zich heffen van uit het primordiale gevoel, dat het feest in zijn algemeenheid en zonder te onderscheiden als iets heerlijks aanvaardt. Als planten en bloemen en kleurige vogels in het licht zullen uw overwegingen en de door u in hun vlucht gegrepen gedachten zijn, als de beeldende voorstellingen van den dichter die ontstaan in en in zich mededragen het wijde gedein van zijn rhythmus, — zoo zij geboren worden in de atmospheer der feestesopgetogenheid.

Schilders, roem van Holland, dit REMBRANDT-feest is het feest van u en van Amsterdam. Het feest van Amsterdam! Amsterdam is een bizonder mooye stad, gij weet het wel! Ook heden-daagsche kunstenaars als WITSEN en BREITNER werden er met zeldzame aandoeningen aangedaan en hoe ijverde niet JAN VETH voor het behoud van de grachten, die misschien de schoonste plaatsen van ons land Nederland zijn.

REMBRANDT en Amsterdam, die behooren zoo verbazend bij elkaâr! Er zijn Noordelijke steden die Amsterdam gelijken, maar óns schijnt het toe, — en zoo het werkelijk slechts schijn zij, mogen wij nog lang dien schijn, die meer dan werkelijkheid is, behouden! — dat Amsterdam voor wie haar stil bekijkt, een éenige en door geene geëvenaarde, diepe bekoorlijkheid heeft, die de sterkste on-vooringenomenheid doet verkwijnen.

Amsterdam is het hart van Holland, ziet gij, dat beteekent dat het daar te midden van Holland ligt als het hart in een bloem en dat het de plaats is waar de fijnste schoonheid van Holland is en beweegt.

En Rembrandt, dat is het echte, dat is het zich voor altijd en onuitwischbaar uitgesproken hebbende Holland, dat is het Holland zooals het zich tot iets afzonderlijk van ras gewordens geprojecteerd heeft in de eeuwigheid.

DE KUNST VAN REMBRANDT.

DE KUNST VAN REMBRANDT.

Ziet ge niet het zelfde verschil tusschen REMBRANDT en RUBENS als tusschen de twee volken waartoe zij behooren?

RUBENS en REMBRANDT beide, zijn zeer groote kunstenaars, maar welk een verschil, — een verschil als tusschen de bevolking van sommige streken van Vlaanderen, die den adel van het Spaansche type in zich opgenomen schijnt te hebben en Amsterdamsche burgers of Spakenburgsche visschers.

RUBENS is een groot dichter geweest, zijn composities zijn van grandioze rhythmische golvingen, een titanisch door de Italianen beïnvloed levensbegrip, een heroïesche, zich, wijl zij zelve een schepping doet, boven het bereik der wetten verheffende natuur, samen met een plechtig en edel styleerenden geest, zóo zeer, dat wat den plechtigen orchestralen stijl aangaat de met RUBENS min of meer overeenkomstige VONDEL in het derde bedrijf van zijn Salomon, en wat de door overvloed van weelde zelve tot volkomen reinheid gestegen natuur betreft de zelfde VONDEL in zijn Geboortklok van Hendrik van Nassau, nauwelijks gezegd kan worden dien ontzachlijken Vlaming te evenaren.

REMBRANDT zoû men eerder een prozaschrijver heeten evenals PLATO, SPINOZA, THOMAS A KEMPIS en de MAETERLINCK der eerste en beste periode prozaschrijvers zijn;

met dien verstande dus, dat nogmaals duidelijk werd dat de in de letterkunde hier en daar gebruikelijke onderscheiding tusschen dichters en prozaschrijvers meest een valsche, want zoo al niet alleen een typographische, dan toch een zeer oppervlakkige moet worden genoemd. Indien men moet toegeven, dat Thomas van Kempen een grooter mensch, een dieper ziel was dan Huygens of Hooft, wordt het duidelijk dat de onderscheiding tusschen proza en dicht geenszins een vraag van aller-eerste belangrijkheid kan betreffen.

Rembrandt is dus een prozaschrijver maar dáarom voor ons een grooter dichter dan Rubens wijl deze proza-dichter ons inniger aandoet dan degene die, *bij hem te vergelijken*, een maker van rijm-proza, zooals Willem Kloos het noemt, zoû moeten heeten. Wie zoû niet poëtisch proza boven prozaïsche poëzie verkiezen?

Bij Rubens, welk een natuur en welk een stijl! Rubens en Vondel zijn de ware mannen der Renaissance, voor zoo ver de Nederlanden daar aandeel in namen. De geheele christelijke mystiek is door Rubens ter zijde geworpen en het volle natuur-leven herneemt zijn plaats. Even als Vondel in de Geboortklok, wist hij de zinnelijkheid zich uit te doen vieren om dat hij haar, voor zoo ver zijn begrip reikte, dus voor zijn begrip volkomen, tot den paradijs-toestand wist te verheffen, tot den toestand van verhevenheid boven de kennis van goed en kwaad. Hij had het gevoel, de voortdurende breideloze opgetogenheid, van een nieuwen opbloei der natuur in het menschenras te zijn, van een NIEUW, dus door de wetten die den vorigen toestand der menschheid beheerschten onbereikbaar, LEVEN in zich te dragen. Begeleidend en vormend dit gevoel, dat het gevoel van zijn natuur en van zijn tijd was, richtte zijn geest zich naar de antieke traditie, en waar

hij zijn half naakte, sappige en weelderige, vrouwen en kinderen op zijn doeken vormde en kleurde, daar wist hij dat hij evenmin misdeed als Jehovah, die Adam en Eva heerlijk en naakt ontstaan deed in het Paradijs.

Vele van Rubens' figuren zijn gekomen, terwijl hij ze beminde met vleeschelijke lust. Men kan niet aanvoeren, dat zijn naaktheden in kuischen schijn gehouden zijn, die ze ver van wulpschheid en begeerte doet blijven. Integendeel, hij beminde en begeerde ze lichamelijk terwijl ze uit hem ontstonden en het is ook een zinnelijke bewondering, zoo niet een zinnelijk verlangen, die zij verwekken in den beschouwer. Toch is er niets verholens of gluiperigs, toch is er niets leelijks en zondigs, in die groote groep daden in de kunstgeschiedenis, die Rubens' werken zijn. Want hij beminde en begeerde van uit zulk een mate van boven-normale, van goddelijke gezondheid van lichaam en geest, dat de begeerte daarin vlekkeloos wordt en de wulpschheid een edele neiging van ziel en zinnen, niet meer door aarzelende na-gedachte belemmerd dan en in heerlijkheid niet verschillend van het verlangen van den schoonen dorstenden mensch naar het blozend, zacht en sappig ooft.

De verhouding van zulke kunst, zoo als van vele groote kunst, tot de in de geordende samenlevingen gevorderde zedenleer kan ons in deze bladzijden niet bezighouden. Alleen zij opgemerkt, dat elk kunstwerk verondersteld wordt zich in den beschouwer af te spiegelen, min of meer volkomen al naar de mate van diens minder of meer grooten en edelen aard. Het wordt geacht zich af te spiegelen, dat is zijn eigen geest, zijn eigen wezen daarin neêr te leggen en geen kunstenaar kan worden verantwoordelijk gesteld voor de troebelheid of gewrongenheid der zielen zijner beschouwers. De kunstenaar heeft alleen te doen met god, dat

is de schoone waarheid, die zijn geweten beäamt, en is de schuld van iets leelijks in zijn lezer of beschouwer alleen indien dat leelijke de precize weêrkaatsing zoû zijn van een inhoudsdeel van zijn werk.

Maar, van Rubens, den man, die in de schilderkunst van Vlaanderen het nieuwe levens-gevoel droeg na de midden-eeuwen, nu heengedacht, naar Rembrandt, den kunstenaar van Amsterdam.

Anders dan bij Goethe, bij voorbeeld, was het levensgevoel bij Vondel en Rubens voor hun eigen bewustzijn nieuw en opperst en volkomen. Zij hielden zich wel aan de antieke traditie en doorvlochten hun werk met Grieksch-Romeinsche attributen, maar dit behoorde voor hen tot den stijl, waarmede hun geest de uitstortingen van hun levens-gevoel om-kleedde. Hun levens-gevoel was voor hen iets waarboven zij niet konden zien en waarvan zij dus niet konden bespeuren, of het in de præstaties van vroegere kunst reeds opgenomen en soortelijk wellicht overtroffen was geweest. Dááróm konden zij dat levens-gevoel bot-vieren, dáárom bereikten zij het absolute in hun grandioze betrekkelijkheid, dáárom konden zij zich wanen, — en wíjl zij het zich waanden, wat hun eigen persoon en hun eigen werk betreft volslagen zíjn: vrije scheppende goden in de wereld hunner neigingen en gedachten.

Zóó nu, moet het bij Rembrandt niet zijn geweest. Hóé is het te verklaren dat waar onze geest zich wendt van de herinnering aan Rubens naar de beschouwing van Rembrandt, het expressieve werk van Jan Toorop ons te binnen komt, waar de volle kleurige figuur, die uitdrukt de sensueele levensbeschouwing der menschheid, met onuitsprekelijken weemoed de strenge witte figuur, die de mystische levensbeschouwing weêrgeeft, overwinnend ziet naderen? — Rembrandt is niet mystiek in de voor ons zoo moeilijk grijpbare uitersten! Gelijkt

Rembrandt den Primitieven? Heeft hij niet juist afgebeeld het werkelijke, hem omgevende, leven van zijn tijd, in de meest nabije tafereelen, een troep schutters, die uittrekt, of eenige burgers om een tafel, met precies de verhoudingen en vormen, zoo als die door ons bij eersten oogopslag in het leven worden gezien, en zouden wij niet geneigd zijn hem een »realist" te noemen, dat zoû dus zijn éen minder philosophische, minder historisch en mythologisch bezig gehoudene, minder dramatische, een veel eenvoudiger en nuchterder kunstenaar dan Rubens?

Rembrandt gelijkt niet den Primitieven maar is ook niet een realist in den beperkenden zin van het woord en indien een gevoel van weemoed ons bevangt nu wij voor het werk van Rubens dat van Rembrandt ruilen gaan als inhoud onzer gedachten, is het, omdat wij, medegevoerd door Rubens' heerlijkheid, ons zelf, ons begrip van de twee, daarin haast prijs hadden gegeven en zouden vergeten dat wij van de bewondering af ons keeren moeten naar dat andere, dat minder weidsche en innigere, de liefde.

Wij zijn die wij zijn en niet een ander. Wij denken en spreken van ónze natuur, van ónzen aard, van óns begrip en gevoel uit, zoo als dat gemaakt is door alle factoren die ons hebben gevormd. Om de middeneeuwsche mystiek waarlijk te begrijpen, dat is niet met archæologisch-intellectueele kennis noch met impressionistisch besef, maar met gelijksoortige geestesbewegingen als waaruit zij bestaat, moet een leven worden geleid gelijk van soort aan dat harer beoefenaren.

Dat leven leiden wij niet. Het zij mogelijk dat ons leven, naar de geringe mate onzer vermogens en krachten, zich in die zijnswijze bewogen heeft, dit behoort dan, in de tijdsorde, tot een verleden tijdperk, en in dézen tijd doen sporen zulker zielsverheffingen zich voor ons bewustzijn niet op.

Wat wij niet zeker en gevoelig kennen als den wezenlijken aard van ons tegenwoordig en bedrijvig geestesleven, kan daarom toch wel in ons zijn, en het verblijf onzer ziel in zekere streken kan aan haar wel voor goed tinten en vormen hebben toegevoegd, die tòch blijken wanneer onze geest zich beweegt.

In de materiëele tijdsorde moge ons verblijf in die streken van het geestesleven tot het verleden behooren, bij verheffingen tot een bepaalde hoogte bespeuren wij dat wij toen, bij wijze van spreken, tot een licht genaderd waren, dat er ál tijd *is* en waarvan de nadering door ons sneller kan geschieden sedert wij het voor het eerst als voor ons aanschouwbaar ontdekten; — op het schouwtooneel van ons besef moge onze geest in geheel andere en in aan die vroegere van aard tegen-over-gestelde lotgevallen verkeeren, — misschien is het niet onmogelijk dat het door ons thans niet ontwaarde licht toch werkt op en den aard bepaalt der, op het plan eener eerste en voor classificatie en oriënteering noodzakelijke indeeling, daarvan zóo ver verwijderde, bewegingen.

Men kan leiden een leven, dat gekeerd is naar binnen en men kan leiden een leven dat gekeerd is naar buiten, maar de vlijmende hoop bestaat dat voor degenen, die éens geleefd hebben »naar binnen" met een wanhoopskracht, die hun wat men in den gewonen zin ons »leven" noemt, dat is het natuurlijke lichaamsleven eindigend met den lichaamlijken dood, deed veil hebben voor de bereiking van een zekeren graad in dat binnenwaards gewendde leven, — de hoop bestaat dat voor dié genen, een buitenwaards gewend leven bestaanbaar is, dat doortrokken is met en daarom van dubbel sterk en innig gehalte wordt door: de bestanddeelen en werkingen van het binnenwaardsche leven.

De geschiedenis, die het relaas der uiterlijkheid van

toestanden en gebeurtenissen in het tijdelijk verleden geeft, schijnt ons te leeren, dat groote geesten, die het 't verst in »innerlijk" leven hebben gebracht, — de meest mystische der Kerkvaders en een Heilige Teresia, een Ruysbroeck — een »van de wereld geheel afgezonderd" leven voerden — en een herdenking van de meest oppervlakkige maatregelen en verrichtingen, die tot dat leven behooren, voor zoo ver wij die mogen hebben gekend, schijnt de juistheid van dit inzicht te bevestigen;

daarentegen toont ons de meest dadelijke ervaring in de geestes-natuurkunde dat de felle en langdurige inwerking van indrukken door het leven buiten ons, die het gedijen van het innerlijk leven belemmert, — vermindert en ten slotte verdwijnt al naar gelang het afwisselende en »naar buiten gekeerde" leven met minder onderbreking wordt geleid. Nimmer eindigende afwisselingen vormen ten slotte een onafwisselend geheel waarvan de eentonigheid in het altijd afwisselen bestaat. De geest wordt vaster, minder en minder door hevigheid van zinnen-indruk beïnvloed en eindelijk ondervindt men de juistheid van het elementair wijsgeerig inzicht, dat tusschen een dag, die u niets toont dan vier witte muren en een hoop stroô en een, waarop gij door de meest bonte en luidruchtige levensvoorvallen zijt omgeven, voor uw zinnen noch voor uw geest — in zijn, dan gegeven, complex en weinig dadelijk bewust, leven — een onderscheid meer bestaat.

Zoude men het dus verder gebracht hebben in het innerlijk leven bij een voortdurende afzondering uit het leven daar buiten, — het is toch ook de aard van onzen geest geweest, die ons zal hebben genoopt aan ons leven een andere wending te geven, en eenmaal dus aangenomen zijnde dat onze groei er op aangelegd was een zeker persoonlijk complex, een zekere gecompliceerde levenswaarde te worden, moeten wij

hopen, dat ons karakter van beperkt complex als zóódanig in gehalte wint even veel als voor ons te loor ging door de onderbreking onzer vorderingen in het alleen »innerlijk" bestaan.

Wij zijn die wij zijn en wijl wij zóo zijn als ik getracht heb met enkele trekken aan te geven, — dáárom juist, geloof ik, hebben wij REMBRANDT zoo lief.

Ik weet niet meer bij welken kunst-kenner ik de opmerking heb gelezen, maar hij, die gezegd heeft, dat REMBRANDT de innigheid van middeneeuwsch gevoel heeft vereenigd met de beschouwingswijze der dingen, welke men de Renaissance noemt, heeft juist gezien.

REMBRANDT is, even als SHAKESPEARE, een mystische realist.

De kunst van REMBRANDT verhoudt zich, in sommige opzichten, tot die van RUBENS, zoo als dichtwerk van BREÊROO tot dichtwerk van VONDEL. VONDEL toont ons lichtrijke engelen en plechtige historische gestalten en groote kunst is door hem aangebracht, maar wanneer onze geest, daarvan vervuld, plotseling een gedichtje van BREÊROO tegenkomt, dan zeggen wij toch: »wat is dát?" en hebben den indruk van iets innigers ontvangen.

BREÊROO lijkt ons, wanneer wij nog vol van VONDEL zijn, donker en aardsch, en het is ons als of wij uit een hooge majestueuse kerk schreedden, met hooge gewelfbogen en zuilenpoorten, waar tusschen uit groote vensters kalm en klaar, hier en daar gulden, het licht is gekomen, terwijl wij de dakwelvingen met groote gestalten in helder kleurige, statig gevormde, gewaden, beschilderd zien en langzaam orgelmuziek in de wijde ruimte klinkt, — op een marktplein, waar bij groentekarren, ruwe en soms potsierlijke, schamele en welvarende, boeren, en straatmuzikanten en enkele peinzende bedelaars staan, maar alsof dan dit marktplein

zonderling fel van kleur is, ja van kleur en licht zóo hevig, dat de aanblik van de kerk er lichtelijk bij taant. Een der aanwezige geringe wandelaars, die daar wat vreemd stond te turen, zingt een liedje, en ongeloofelijker wijze geschiedt ineens een aanraking in ons, die als een zoete pijl ons diep-in treft en de plechtige, de breede opgetogenheid, die als een wit-gouden mist ons had bevangen, wijkt voor een aspect en een melodie, die wij toch niet, als die andere, »schoon" kunnen noemen.

De kerk was »schoon", en schoonheid moet het zijn wat wij verlangen, maar dít is méér, dit doet ons aan en spreekt tot ons alsof wij niet in een bizonder gebouw op aarde een afbeelding van den hemel konden vinden die onzen aandacht langdurig plechtig bekoren kon, maar alsof de hemel zelf in ons geheele, gewone, leven was gedrongen, alsof de hemel zich verborgen had en met ons speelde, vermomd in schooyerskleeding en van uit een marktgangers-aangezicht.

In-tusschen, terwijl de kerk schéén ons volkómen te voldoen en wij aan dít eerst zagen dat wij ons bedrogen, schijnt dít zelfs geen oogenblik ons toe volkómen voldoende te zijn, maar doet ons vermoeden eene schoonheid, die ons volledig lijken zoû en zelve zoû bezitten binnen haar eigen wezen de nameloze lieftalligheid van dit aardsche.

Wat wij verlangen, schijnt dan, dat de hemel zelf zich ons onvermomd vertoone.

Echter is Breêroo in geen enkele betrekking overigens Rembrandt's geestelijke nabuur en zijn er tijdgenoten, zoo als Jan Steen en Adriaan Brouwer, veel meer van éen soort met Breêroo.

Wat verstaan wij hier onder een »realist" en zijn, bij voorbeeld, de Grieksche beelden, die wij in buitenlandsche kunstmuséa vinden, zijn de Primitieve schilders,

zoo als wij er o. a. te Brugge, vóor enkele jaren, vele verzameld vonden, realisten?

De termen »realist" en »idealist" zijn, zoo als alle de dingen onderscheidende namen, van betrekkelijke, vooral practische, waarde, maar drukken niet een voor het wijsgeerig inzicht in hoogste ressort bestaand onderscheid uit.

Door realisme verstaan wij hier de kunst, waarbij de kunstenaar uitgaat van het hem omgevende of in zijn geest zich voorstellende leven zóo als het bij éersten aanblik zich vertoont, afwachtend hoe gedurende het werk zijn aard van zelf de voorstelling op zijn mooist zal maken, dat is: van uit de onbewuste wederhelft van des kunstenaars geestesleven, in die voorstelling Schoonheid en Waarheid uitdrukken voor zoo ver zij in de bepaalde persoon van dezen kunstenaar aanwezig zijn en aanwezig zijn in den bepaalden tijd, dat hij dit kunstwerk maakt.

Door idealisme verstaan wij de kunst, waarbij de kunstenaar *uitgaat* van een vooraf in hem aanwezig begrip van wat kunst zijn moet, en de voorstellingen, die zich aan hem opdoen, alleen aanvaardt voor zijn kunstwerk voor zoo ver zij passen binnen het voorbeeld dat in abstracto en a priori door hem was aangenomen.

Het zal hierbij afhankelijk zijn van de mate, waarin zijn begrip van Schoonheid en Waarheid met leven wordt bedeeld door zijn persoonlijken aard in een bepaalden tijd, of zijn werk zekere mate van volledige voortreffelijkheid bereikt.

Realisme en Idealisme zijn dus geen doel-einden, — mochten zij het sommigen kunstenaars zelf ook al schijnen — maar zijn elk aan een tegen-over-gesteld uiterste beginnende wegen, die naar een zelfde doel leiden.

Realisme wordt betere kunst naar gelang elementen

van het Ideaal er meer in voorkomen, en Idealisme wordt betere kunst naar gelang het zich door meer Realiteit kenmerkt.

De slechtste præstaties, waartoe vervallen kan worden, zijn, voor het Idealisme, werken, die alleen bestaan uit werktuigelijk, dus zonder eenig »leven", geplaatste lijnen en kleuren, — of muziektonen, of volzinnen of bouwvormen, hetgeen alles hetzelfde is, — geplaatst volgens het begrip, dat de kunstenaar zich van de beste kunst maakt; en voor het Realisme, werken die alleen bestaan uit botte notities van op het eerste gezicht aanvaardde voorstellingen, zonder dat door eenige kracht of aardig heid blijkt, dat eenig element van hetgeen in het Begrip van het Ideale vervat is, in hem werkte.

Daubigny b.v., de 19e-eeuwsche Franschman, was een realist, Peter von Cornelius, de 19e-eeuwsche Duitscher, was een idealist. Het werk van Raphaël kan genoemd worden als het Ideaal, waarheen beiden, Daubigny zonder het te weten misschien, streefden. Oogenschijnlijk lijkt een schilderij met figuren van von Cornelius meer op werk van Raphaël dan een landschap van Daubigny daarop lijkt. Toch is Daubigny dichter bij Raphaël dan von Cornelius, om dat het sentiment of de verrukking, waaruit Raphaël's werk is gemaakt, in zekere mate ook bij Daubigny wordt aangetroffen, terwijl von Cornelius alleen uiterlijke vormen en kleuren even glad en effen als die van Raphaël geeft, nauwelijks door een zekere, zeer geringe, materiëele of technische noblesse van doen opgehouden.

Rembrandt, zeiden wij, is een mystische realist.

Hij gaat, als Brederoô, uit van de voorstellingen, gelijk die zich onmiddellijk aan hem voordoen en tracht die zoo mooi mogelijk, dat is zoo innig en zoozeer door hem bemind als mogelijk is, weêr te geven. En wij zouden zijn aarde allicht voor den eenig bestaanden

hemel houden, indien wij den hemel zijner Italiaansche voorgangers niet kenden.

Hiermede is niet gezegd, dat b.v. RAPHAËL's kunst grooter dan die van REMBRANDT zoude zijn. Gelijkheid van grootheid is eerder vast te stellen.

Ofschoon volmaakte voldaanheid de hemel is en iets anders de hemel niet kán zijn, is het niet onmogelijk dat de menschengeesten, die zich het hoogst verheven hebben, als hoogste gebaren bewegingen van verzet, klacht en wanhoop hebben gegeven. Wie zoû durven beweren, dat de Ægyptische mystische voldaanheid of de Grieksche synthetische voldaanheid iets hoogers uitdrukken dan de Hebreeuwsche Bijbelklachten!

Het eerst wat ons treft bij werken van groote geesten, zoo als RAPHAËL, RUBENS en REMBRANDT, is de bizonderheid van het geschapene als zoodanig. De figuren van RAPHAËL, RUBENS en REMBRANDT komen daarin overeen, dat zij iets hebben, dat hen wat men noemt aan de materie onttrokken toont. Dit beteekent dat zij gemaakt zijn geheel buiten en boven de begrijpingsdracht onzer denk-gewoonten. Bij kleinere kunstenaars herkennen wij dadelijk de geestes- of gemoedsbewegingen, wijl wij die gisteren of voor een jaar in ons zelf ook waarnamen. Hun bewegingen behooren tot onze geestes-*gewoonten*, tot ons alle-daagsch geestes-gedrag. Van de grooteren zien wij aanstonds, dat zij zich in proporties bewegen, zóó, dat wij van een leven als het hunne maar in zeldzame seizoenen van ons leven eenig spoor meenen te bemerken.

Is bij RUBENS de geestes-aether, de buiten-gewone geestes-gesteldheid, van waar-uit hij arbeidt, meer in het door vormen en kleuren weêrgegeven natuur-gevoel en in de plechtige rhythmische golvingen van de voordracht te zien, — bij REMBRANDT hebben de voorstellingen een intensiteit van wezen, dat een magische, esoterische, kracht in zijn kunst doet vinden.

Het geschapene, dat is het buiten de normale gedachtenwereld daar vol uit gestelde, even als tastbare lichamen, die buiten bereik der natuurkrachten naast den aardbol zouden zijn, — is bij de portretten door REMBRANDT te bespeuren aan de wijze waarop men ze ziet uitkomen voor hun omgeving, en aan den aard van ieder deel der schildering.

Bij RAPHAËL's Madonna di San Sisto is in de houding der figuur zelve iets van een zwevende beweging te bespeuren, iets als juist beginnende onbewegelijkheid, waarin zich uit-drukt het ontstaan der schepping uit den verrukten kunstenaarsgeest.

Bij REMBRANDT's portretten daarentegen, is aan de randen der figuren *in verband* met de *innigheid* van gehalte der geheele voorstelling datzelfde te vinden, waardoor die figuren het wonderbaarlijke voor ons verkrijgen van tastbare verschijningen, die ons onbestaanbaar zouden voorkomen, indien wij ze daar niet vóor ons zagen.

De meesten onzer, met ons impressionisme, ons luminisme, gevoelen in hun hart, in hun stille gedachte, eigenlijk meer voor een Delftschen VERMEER, voor een PIETER DE HOOCH, dan voor REMBRANDT. Maar REMBRANDT's kunst verschilt ook zoo zeer van die emotioneele bestrevingen, waarvan wij in deze genoemden de, door vastheid van stijl gecompleteerde, sublieme voorbeelden vinden.

Van JAN VERMEER en PIETER DE HOOCH zijn wij geneigd te vinden dat zij schilderden van uit »de Eeuwigheid", en dat de aandoening van hun geest, boven het tijdelijke en stoffelijke uitgestegen, in hun werk is vast gesteld. Ongetwijfeld is dit de waarheid; maar naar dat wij meer en meer groote kunst leeren kennen, zullen wij bemerken, dat dit met alle groote kunstenaars het geval is en het verschil tusschen hen bestaat juist in wat en hoe zij, ieder anders, zagen »van uit de Eeuwigheid."

De verheven geestes-gesteldheid bij VERMEER en DE HOOCH bespeuren wij eerder dan bij POTTER en VAN DER HELST juist omdat bij de eersten de verrukking of zaligheid de objecten beschijnt — in de Binnenhuizen door DE HOOCH alom gelijk en onbewegelijk, zien wij in het Gezicht op Delft van VERMEER de verrukking schijnen zooals zonne-schijn — terwijl bij de tweeden de extaze geheel is overgegaan in de voorstelling en dus niet gelijk licht die beschijnt, maar als drijfkracht bij de zoo schoon mogelijke opwerking in de vormen en kleuren zelf zich bevindt.

En zóo is het ook met het verschil tusschen de kunst van VERMEER en DE HOOCH en die van REMBRANDT, hoe weinig overeenkomst deze overigens met het werk van POTTER en VAN DER HELST vertoone.

In de enkele schilderij en in de etsen, waar bij REMBRANDT het licht als zoodanig als een der meest hoofdzakelijke en bedrijvige deelen der voorstelling geschilderd of geëtst is, — de Nachtwacht, Christus de zieken genezende, de Emmausgangers, — is dat een geheel ander licht dan die, welke uit een VERMEER of uit een DE HOOCH hebben geschenen.

In RAPHAËL'S Madonna wordt het licht niet afzonderlijk gegeven. Er is geen onderscheid in lichtheid tusschen den achtergrond van hemelglans en de hoofdfiguur zelve. De kleuren der figuur zelve houden hetzelfde licht in als de kleur van den achtergrond. De schepping in verrukking is hier volkomen, aangezien de geestesgesteldheid van den maker niet bespeurbaar is, maar zich absoluut in de voorstelling heeft geobjectiveerd. Bij VERMEER en DE HOOCH beiden, — wier heffing meer tot de Raphaëlitische dan tot de Rembrandtieke behoort, — is een scheiding tusschen de geestes-werking van den kunstenaar en het object te bespeuren, men ziet hun licht afzonderlijk, en hoe het, — bij den eersten als een verheerlijkte weemoed,

bij den tweeden als een strakke en teêre heerlijkheid, — de objecten met schoonheid aandoet.

In de enkele schilderij en in de etsen, waar REMBRANDT het licht geeft, — waar hij dus de materie, waarmede zijn geest afbeeldt, — want van uit de nabijheid van dit licht heeft REMBRANDT zijne beste stukken gemaakt — in de afbeelding zelve bloot legt, — is dat een licht, dat bewust en opzettelijk om zich zelfs wille wordt gegeven en de objecten in de rondte duister maakt. Niet het licht dient hier om de objecten in schoonen schijn te zetten, maar de objecten dienen om het licht te doen uitkomen. Dit is de middeneeuwsche mystiek. Dit is de afbeelding van het in zich zelf aanschouwde licht, de afbeelding van de geestelijke verrukking, die noch zich in de voorstelling heeft geöbjectiveerd zoo als bij RAPHAËL en, in een geheel andere provincie der geestes-wereld, bij VAN DER HELST en POTTER, — noch de voorwerpen beschijnt om ze met haar schoonheid aan te doen, zoo als bij VERMEER en DE HOOCH, maar die een felle tegenstelling tusschen zich en de objecten maakt, waar zij zich toont zich zelf in zich zelf ziende.

Van uit de nabijheid van dit licht, dat hij dus een enkele maal, als een goddelijke bezetene, zelve heeft aangedurfd, van uit de gevoelsdiepten die dit geestelijk licht omgeven, heeft REMBRANDT zijn afbeeldingen van de wereld gemaakt.

De geluks-conceptie, zooals die gevonden wordt 't zij bij de Italiaansche en Vlaamsche Primitieven, 't zij in de Italiaansche Renaissance, 't zij bij onze Nederlandsche zeventiende-eeuwers, 't zij bij de Duitschers van het begin der 19de eeuw, was hem vreemd. Met een midden-eeuwschen geest, dat is met een geest, die het midden-eeuwsche licht, de midden-eeuwsche geestelijke verrukking, kende, stond hij in de nieuwe wereld en streefde naar een vereeniging van het midden-eeuwsche

gevoelsleven met het realistische begrip, dat hem bij zijne afbeelding het voorkomen, dat de dingen bij eersten aanblik hebben, tot grondslag deed nemen.

Om een volledige gedachte van REMBRANDT'S kunst te vormen, moeten zijn werken in hun volledig wezen, dat uit alle bestand-deelen van het werk, ook uit de expressies van de aangezichten der figuren, blijkt, worden beschouwd.

Een kunstenaar geeft altijd zich zelf in zijn werk. In de meest geobjectiveerde werken — in den zin, waarin wij zoo even dit woord bezigden — geeft hij het meest van zich zelf, want geheel buiten zich zelf te komen, was de daad waarin zijn zelf zich het schoonst vertoont.

Laten wij nu de werken in onze herinnering voorbijgaan, dan zien wij nergens uitgedrukt: het geluk. Denkt aan de Nachtwacht, de Staalmeesters, de Anatomische les van Dr. Deijman, het Joodsche Bruidje, denkt aan al de oude-vrouwen- en -mannen-koppen, de zelf-portretten, waarin van Rembrandt's 29e jaar af (1635) de meditatieve uitdrukking wordt waargenomen, de zelf-portretten met in angst of bittere verwondering geopenden mond, den man met den helm, den verzen dicteerenden Homerus, nergens, ook niet op het prachtige stuk, waar REMBRANDT met Saskia op zijn schoot en een glas wijn in de hand den toeschouwer aanziet (Dresden), zult gij de volkomen voldaanheid vinden.

De kunstenaar, die de volkomen voldaanheid kent, vindt een kop om te schilderen, waarin die voldaanheid is uitgedrukt en dien hij sublimeert met zijn eigen geest, aldus een natuur-getrouw en individualizeerend portret gevend maar dat wijl hij het, — hetgeen trouwens noodzakelijker wijze en altijd zoo geschiedt — op zijn manier geeft, van zelf het persoonlijk sentiment

van den schilder, het gehalte van des schilders eigen »voldaanheid" uit-drukt; òf hij neemt den eersten den besten kop en overstroomt dien dermate met zijn eigen voldaanheid, dat het, karakteristieke, op de een of andere wijze onvoldane (het hoogmoedige, nurksche, toornige) er in staat weêrgegeven maar als verdronken in de schoonheid van des schilders eigen volkomen voldaanheid.

Bij de portret- en figuurschilders zoo als Rémbrandt is er altijd gelijkheid tusschen den *aard van het karakteristieke*, van de fysionomiën der figuren, èn het geheele doen in de andere deelen der schildering. En dit wijl er in zeker opzicht geen onderscheid is tusschen een gelaat of een gelaatsdeel waarin een karaktereigenschap of een gemoedsbeweging is afgebeeld èn een lakensch of brokaten mantel-deel. De aard van de neêrslachtigheid, van de weemoedigheid, van de nadenkendheid zal een detail zijn voortkomend uit het zelfde levens-geheel, dat het geheel van des schilders functioneerende geestes-eigenschappen en vermogens is, die zich ook in de hand of in het handboordje toonden.

Rembrandt's geestes-inrichting nu, is er een bij uitnemendheid dramatische. Vondel en Rubens werken van uit één, in dubbelen zin zekere, geestes-houding, en indien zij A d a m en E v a afbeelden vóor de Zonde in het Paradijs òf wel een zware smarten verdurende gemartelde, zoo zal altijd het eerste element hunner zich in groote stijl-golvingen voltrekkende schildering zijn: die stijl zelf, — die voor hen de Waarheid tevens is, — waarin zij de objecten van verschillenden aard opnemen.

Ook Van Dyck b. v., zal zijne figuren verschillend karakterizeeren, een jonge Princes kijkt lief, een oude Prins kijkt trotsch, een andere oude Prins toegevend, een hoveling hoffelijk of schalk, maar dit alles zal zich

houden binnen VAN DYCK'S vooraf vaststaande conceptie van met monarchale (uit theologisch-teleologische, heraldische begrippen stammende) wijsbegeerte gedrenkte, zwier en majesteit.

VONDEL, RUBENS en VAN DYCK hadden hun Waarheid gevonden, van waaruit zij de wereld bezagen.

REMBRANDT, daarentegen, had voor zich de Waarheid nooit gevonden, en de verschillende ziele-uitdrukkingen zijner schepselen zijn beurtelings voor hem de Waarheid, of verschillende zijden van één Kern-Waarheid, waarnaar hij worstelde en speurde.

Dit is het kenmerk van het Realistische en Dramatische.

REMBRANDT ook, heeft één stijl, die hem bij éersten oog-opslag als een Persoonlijke grootheid, geheel verschillend van de andere groote meesters, doet kennen, en binnen dien éenen stijl of schilderwijze, heeft hij een groot aantal verschillende manieren — schier elke manier zich wijzigend naar den aard van het onderwerp.

Maar bij hem komt die stijl niet in de eerste plaats. Dat zijn werken allen gemeenschap van stijl doen zien, is zonder zijn medeweten, ja in weêrwil van hem zelf zoo geschied. Hij objectiveerde zoo, hij ging zoo te loor in zijn onderwerp, wijl dat voor hem op dat tijdstip de Waarheid was, die hij wilde uitdrukken, dat daardoor, op ongeëvenaarde wijze, elk onderwerp als door zich zelf tot zijn eigen hoogsten stijl, tot de hoogste zijnswijze, die zijn gegeven wezen zoû kunnen bereiken, wordt opgevoerd.

REMBRANDT zocht »God", dat is: de innigste vereeniging van Schoonheid en Waarheid zóo, dat iets minder schoons maar meer waars noch iets schooners maar minder waars gedacht kan worden; hij zocht dit door kracht van Waarheid, hij meende dat indien hij in de grootste mate van Waarheid zijn onderwerp gaf, dit van zelf ook de grootste schoonheid moest in zich

dragen en zoo zien wij zijn grandioze geestes-bewegingen verbeeld in den somberen Man met den Helm, in de aangrijpende melancholie van den man op de schilderij Het Joodsche Bruidje, in de zachte toegevendheid van een ouden rabbijn, in den berustenden aandacht van zijn Homerus en zijner oude vrouwen, in de bloeyende onwetendheid zijner meisjes en jonge vrouwen, — met een titanische smartelijke kracht, die ze opvoert tot naast en boven de sublieme verwezenlijkingen van de grootsten, die wisten dat men God alleen vindt door Hem reeds gevonden te hebben en van hem uit de dingen te zien, maar niet dat de heerlijkheid van hún vinden, daar het immers toch in zeker opzicht niet anders dan hun persoonlijk vinden moest zijn, kon blijven beneden de pracht van het niet vindend zoeken eens anderen.

Bezien wij den Nachtwacht. Wat meent gij, dat deze schilderij voorstelt? Het uittrekken van een troep schutters, die door een ros goud licht worden beschenen. Zeker, zoo is het; maar eigenlijk stelt deze schilderij voor: de gebeurtenis, die in den Bijbel verhaald wordt, van toen Jehovah sprak »Daer zy licht ende daer wert licht, (Genes., I : 3). Gij kent het licht dat zich bevindt in de kleuren van middeneeuwsche miniaturen, en in de kleuren der schilderingen van Memlinc en Van Eyck, licht dat zich niet als zoodanig doet kennen wijl het met de kleur geheel vermengd is en dus een bepaalde schakeering van kleur, maar niet zich zelf, doet zien; gij kent het licht in de kleuren van Raphaël, gij kent het licht in de kleuren der pastellen van het einde der 18e en het begin der 19e eeuw, gij kent het zich als zoodanig aanmeldend licht bij de Fransche romantici, bij de realisten, bij de impressionisten en de lichtrijke neo-impressionisten eindelijk, — welnu, dat is alles dít licht

niet. Dit is het midden-eeuwsche licht, dat alleen bij Rembrandt heeft geschenen, omdat hij het kende maar geen wereld van engelen en heiligen, die er mede was doortrokken; en de wereld dus alleen zag in contrast met dit licht. Dit is de neder-daling, de neder-val van het licht te midden van de duistere wereld. Het is de Kerst-nacht, »schooner dan de dagen". Die figuren zijn geen menschen, maar zijn eene vertegenwoordiging van de donkerheid der geschapen vormen naast de licht-rijkheid van den geest. Het is een onderwerp zoo als, naar de ideeën van Novalis, een William Blake of een Odilon Redon in hun teekeningen konden behandelen, maar dit gegeven in den vorm van het eerste het beste tafereel uit de onmiddellijk waarneembare wereld. —

Deze schilderij is een afbeelding van Rembrandt's geest in zijn hoogste gesteldheid.

Het is een voorstelling van de menschen, die gewoon blijven doen, terwijl er een wonder voor hun voeten geschiedt. Het is stof en geest, in tegenstelling tot elkaar, die zijn afgebeeld. Het licht schijnt hier gelijk in de zeer oude en grauwe romaansche kerk, die Huysmans te Parijs bezocht. In der daad is de Nachtwacht aan een kerkvenster gelijk en heeft hier de éénige gebeurtenis in de kunstgeschiedenis plaats gehad, dat op het doek en in de wereld het licht is overgebracht dat tot dan toe alleen gezien werd wanneer de glasschilders hun kleuren aanbrachten tegen het licht zelf van den hemel, die zich over de aarde buigt, zoo dat van uit de kerk de gestalten van helden en heiligen doortrokken van hemel-licht werden gezien.

Het licht van de Nachtwacht is het zelfde licht, dat op Rembrandt's etsen, die ik noemde, uit de figuur van Christus schijnt.

Bezien wij nu de Staalmeesters. Meent gij dat ik Rembrandt bemin? Ach, dat ik konde! Ja, ik bemin

hem, indirect, als vertegenwoordiger van Grootheid, als schat van Holland. Zoo als ik Rubens bewonder, bemin ik Rembrandt, heb ik tegenover Rembrandt inniger en vuriger geestdrift; maar mijn begrippen, gevoelens en neigingen zijn te onvolledig en te nietig dan dat in mijn hart de intimiteit jegens Rembrandt zoû kunnen bestaan, die onafscheidelijk is van wat men liefde noemt. Eerder dan liefde in den directen zin, zoo als men zijn moeder of zijn meisje toedraagt, zal men jegens Rembrandt een neiging bemerken gelijk aan die, welke een der fijnste 19e-eeuwsche kunstkenners, De Stendhal, als de ten opzichte van Michael Angelo natuurlijke aangeeft: de neiging van ontzetting en ontzach.

Bezien wij nu de Staalmeesters.

Met hun zessen zijn zij daar aanwezig: de vijf keurmeesters van lakenen en de knecht. Drie staalmeesters zijn gezeten achter de tafel met het roode kleed, de vierde is van zijn stoel opgestaan, de vijfde zit in een armstoel bezijden de tafel, de knecht staat daar achter, vóor de eikenhouten muurbekleeding. Allen dragen zwarte kleederen. De Goncourt, de stellige kunstkenner, de zelf bij uitstek scherpe en zekere kunstenaarsnatuur, maar die zich weinig met grootere vroegere kunst en ook, — getuigen enkele zijner uitlatingen, zoo als daar waar hij van Winckelmann spreekt — weinig met wijsbegeerte had bezig gehouden, De Goncourt noemt de Staalmeesters: de schoonste schilderij der aarde.

Hij zag in de Staalmeesters het volkomene bereikt in de kunstsoort, die hij voor de beste hield. Het zoo-genaamd fantastische in de Nachtwacht, — het zonderlinge, rijk en vreemd gekleede kleine-meisje met den dooden witten haan aan den gordel midden in de woeste licht-uitstorting op die schilderij — moet hij, hoewel schroomvallig en wankelend in zijn oordeel,

met het niet van bevreemding vrije oog bekeken hebben, dat zijn tijdgenoten in de kunst naar vele voortbrengselen der Fransche Romantiek-kunst opsloegen. Ook het zeer rijke en sterk kleurige in REMBRANDT's overige werken zal hem niet zóó voldaan hebben als de volmaakte soberheid der Staalmeesters.

Meer dan in REMBRANDT's andere werken is de meester hier: prozaïst. Wij bezigen dit woord, zoo als reeds elders werd aangegeven, in de oppervlakkige maar practisch nuttige, beteekenis van onderscheiding, welke alleen het hebben kan ten aanzien van het begrip, volgens welk, evenmin als tusschen Realisme en Idealisme, tusschen »proza en poezie" in absoluten zin een onderscheid bestaat, daar immers proza elementen kan hebben waardoor het bestaande poëzie overtreft en die dan tevens de beste, meest innerlijke, elementen van nog hoogere, echter niet bestaande, poëzie zouden zijn.

Van het zware rhythmische, het in breede maten zingende, bij RUBENS, van het etherische rhythmische, het diafane zingende bij RAPHAËL — bij REMBRANDT, en vooral bij de Staalmeesters, geen spoor. Van de zeer dramatische, d. i. uiterst nadrukkelijke en samengestelde gemoeds-bewegingen of -gesteldheden weêrgevende, expressies in zoo vele koppen door REMBRANDT, — bij de Staalmeesters geen zweem.

De figuren zijn allen in gemoeds-rust en drukken hun karakter uit, zoo als dat op dit oogenblik alleen lichtelijk bewogen wordt door de, zeer weinig hartstochtelijke. omstandigheid van geportretteerd te worden, waarin zij zich hier bevinden.

De een, die met het bruine gezicht, kijkt alsof hij met vasten aandacht iets voor hem uit waarnam, terwijl hij zich te gelijk van de bezwaarlijk aantastbare gevestigdheid van burger menschenleven, die hij is, bewust schijnt te zijn; de ander, de opgerezene, heeft, met weinig zelf-behoud, zich overgegeven aan het onder-

werp van zijn kijken en laat aan eenige gebiedendheid en eenigen argwaan vrij spel op zijn gelaat; de knecht kijkt met de minst eenvoudige, meest samengestelde en bewogene der hier gegeven uitdrukkingen, welke is die eener verlegenheid, samen-gesteld uit verzet tegen het feit, dat zijn persoonlijke minderwaardigheid hier als iets onveranderlijks gefixeerd wordt mèt een sentiment van wijselijk zich te schikken in het onvermijdelijke.

Ziedaar het karakteristieke. Kan men nu zeggen, dat het karakteristieke hier is verheven zóo, dat dóor het psychologische héén het dramatisch-wijsgeerige werd gegeven, in dien zin, dat de gemoedsrust, de gebiedendheid, de verlegenheid, als wijsgeerige waarden, als absolute houdingen van het leven des geestes, tegen over elkaâr worden gesteld, zoo dat de verschillende figuren tevens ziele-houdingen van hun maker verbeelden, die met hun tegenstrijdigheden het drama van zijn geestes-bestaan voorstellen, zoo als wij het b.v. in portretten door Titiaan vinden?

Volstrekt niet; in dézen zin verschilt het karakteristieke hier niet van kleinere realistische karakteristiek; het is alleen als element in den algemeenen toon der schilderij, die éen sentiment, éen bepaald gezicht op de wereld weêr-geeft, het is wijl het zich harmonisch voordoet binnen den enormen toon der schilderij, dat ook het karakteristieke hier zoo boven de kleine karakteristiek uitmunt.

Rembrandt zat hier, — in werkelijkheid of in verbeelding of beurtelings — tegenover menschen, die hem, in het diepst van hun wezen, gezind waren, zoo als wezens, van hun soort, krachtens de wetten zelve der natuur, jegens wezens van zijn soort gezind móeten zijn, — toen heeft hij ze geschilderd van uit een verwante geesteshouding als die wij in Goethe's Torquato Tasso den dichter tegenover de mannen van

de Practijk of »van de Daad" zien aannemen, en die ook WAGNER aanraakt waar hij in de Meistersinger den Ridder tegenover den Kunstenaar stelt en BALZAC niet minder nadert, waar hij in Joseph Bridau de moeder haar zoon den militair boven haar zoon den schilder doet verkiezen. Naarmate de menschengeest hooger stijgt, vermindert het aantal »vraagstukken" voor hem, en de grootste geesten van alle tijden worden door een betrekkelijk klein aantal zelfde vraagstukken beziggehouden.

Positie nemende binnen dat eene zijner inzichten, dat de superioriteit van den bewust en bedrijvig geestelijken, van den beschouwenden buitengewonen mensch boven den practischen gewonen mensch behelsde, en binnen het daaruit voortkomende sentiment van vijandelijkheid tegen de, tòch in sommige opzichten ook inderdaad méérder zijnde, zich meerder geloovende geringen, — wil hij door de kracht van zijn tegen hun gerichte en hen zelf inhoudende *schepping* als zoodanig, de door die onoverkomelijke disharmonie, welke door de twee tegenstrijdige menschensoorten wordt te-weeg-gebracht, beleedigde Ideale Harmonie, wreken.

Hij stelt ze dus niet voor in een omstandigheid, die ze afzichtelijke of lachwekkende handelingen doet plegen, hij geeft ze ook niet als caricaturen, of omgeven van bedoeling inhoudende fantastische attributen — ja zelfs het sentiment van den haat, zoo als dat bij sommige ouderen en modernen, een STEINLEN b.v., een HOGARTH, den *toon* uitmaakt, die aan lijnen en kleuren hun eigenaardig leven geeft, dat sentiment, — voor zoo ver dat door het vele gebruik tot de als van zelf sprekende aanduiding van iets dunners, iets geringers dan waarvan bij REMBRANDT sprake kan zijn ontaardde woord hier geplaatst kan worden, — is hier niet aanwezig.

Maar hij geeft ze zóó als zij zijn, dat is zóó als zij zelf en de hunnen zullen achten dat zij zijn, met een

hardnekkigheid van sobere waarheid, met een vastberaden weren van alle on-over-een-komstigheid, dat de onstuimigste afstooting inhoudt en overtreft, terwijl de kracht van zijn scheppen als zoodanig alleen den toon aangeeft.

Deze schilderij is een meesterstuk om dat zij zonder eenigen hoûvast, men kan zeggen zonder opvatting, is. Het is de actie van het scheppen, dat is van het uit een, boven de normale menschen-geestesverrichtingen verheven, geestes-gesteldheid, voortbrengen van iets absoluut objectiefs, van iets, namelijk, waarin de inhoud dier geestes-gesteldheid volkomen is geobjectiveerd, en dat *om den wille dier actie zelve*, wijl dàn alleen die actie door zich zelve het verzet inhoudt tegen de materie, tegen de practijk, waarmeê zij zich niet kan vereenigen. De toon van het stuk is er dus een *tegen* zijn eigen onderwerp, maar zoo onaanwijsbaar want zoo in díepste wezen, wijl het door de actie van geestelijk scheppen in zich zelve aantoont, dat de natuur dier actie in het menschheidsleven aan het onbewuste leven van de Daad essentiëel en absoluut tegenovergesteld is.

Rembrandt, zoeker van het Goddelijke, rustelooze belager van het Onbereikbare, angstige, smartelijke, neêrslachtige, en dan weêr, maar slechts een enkelen keer, in de weelde van het vrouwelijke onbewuste en van zinnelijken rijkdom zich verloren gevende geest, kenner van dat middeneeuwsche licht, dat door zijn aard zelf onvereenigbaar is met de objecten, heeft hier in de Staalmeesters zich onvergelijkelijk uitgesproken.

Hier heeft hij een voorstelling gegeven van menschen, waarvan op geen grond ontkend kan worden dat het menschen en alleen menschen, in de eenvoudigste, meest gewone en duidelijkst ware beteekenis van het woord zijn en die toch iets onzegbaars aan hun wezen

hebben, waardoor wij zouden meenen, dat het geen menschen, maar andere, angst-wekkende, wezens, in menschengedaante zijn.

Hij brengt den beschouwer hier voor een ontzettend dilemma, wijl deze de volstrekte normaalheid dier menschen moet erkennen en dan zich wanhopig afvragen of dit dus wáárlijk de menschen zijn.

Het onaanwijsbaar verontrustende, dat deze voorstelling van menschen in haar rustige waarheid aan zich heeft, wordt veroorzaakt door dat zij gezien zijn van de Verdoemenis uit, waarin de naar God hongerende is, die zijn Ideaal onbereikbaar vindt.

Het is als zuiverste uiting van realistische kunst, dat de Staalmeesters de wijsgeerige dracht heeft, die ik er van verklaar. Deze toch is niet anders dan een element van het wezen zelf der realistische kunst. Eenmaal niet meer beschouwd in verhouding tot de andere groote kunst-opvattingen, maar binnen haar gegeven aard, kan de andere kritiek, — waarvoor ik hier geen plaats heb — de hoedanigheden van het stuk, in vergelijking met minder voortreffelijke of met andere realistische kunst aanwijzen, de relatie tusschen de realistische kunstopvatting en het omgevende bloeyende republikeinsche leven, toonen, en de materieële oorzaken van het ontstaan dezer kunst bepalen.

De hoogere kunst-wijsbegeerte en kunst-geschiedenis streeft niet naar verklaring van kunst, noch uit de ras-, noch uit de nationale, noch uit de volks-soortige, noch uit de maatschappelijke, noch uit de persoonlijke, psychische, intellectueele en lichamelijke, omstandigheden van de kunstenaars.

Zij *verklaart* niet, maar zij *toetst*.

Zij verklaart niet aldus, maar, vooreerst, *toetst* zij

de kunstwerken aan het Ideaal dat de aestheticus en kunst-geschiedschrijver kent, dat is aan *de beste* kunst, zoo als de kriticus die begrijpt.

Vervolgens stelt zij de verhouding tot het Ideaal en de betrekkelijke waarde van de behandelde kunst vast.

En eindelijk *verklaart zij uit de bestand-deelen der kunst zelf*, waarom die is zoo als men haar heeft bevonden.

Gaan wij nu over tot de beschouwing van dat ontroerende meesterwerk, genaamd het Joodsche Bruidje.

Het is ons te doen om de kenschetsing van REMBRANDT's manier. De manier is het essentieële van den kunstenaar. Door manier is te verstaan, bij REMBRANDT's meeste schilderijen, dat, wat men meestal in het woord *ruig* samenvat, dat ruige, dat hem onderscheidt van de meer effene POTTER en VAN DER HELST, van den meer vlekkerigen FRANS HALS; en, bij sommige andere schilderijen, zoo als de Staalmeesters en de Weduwe Swartenhont, uit de collectie-v. d. POLL, dát in zijn meer vlakke of gladde schilderwijze, dat hem, behalve door die elementen, welke de behandeling in grootere afmetingen van zelve medebrengt, doet verschillen b.v. van de klein en fijn penseelende GERARD TER BORGH en GABRIËL METSU.

Indien wij, na de boven-menschelijke worstelingen van dezen immensen geest in hun verschillende houdingen ten opzichte van het Absolute beschouwd te hebben, niet tot een samenvattende omschrijving van zijne ziel, zoo als die leeft in zijne manier, geleid worden, dan zal toch, hoop ik zoo zeer, het wezen dier ziel, uit het geheel dezer beschouwingen, min of meer, gelijk een damp tot des lezers geest opkomen.

Het Joodsche Bruidje, — een jong meisje in rijk gewaad, bijna zonder gelaats-uitdrukking zoû men

zeggen, en een man van middelbaren leeftijd, met een buitengewoon samen-gestelde gelaats-uitdrukking van gemoeds- en geestes-bewogenheid.

Superbe schilderij! Het is Faust. O zeker, maar hoeveel voortreflijker dan welk deel ook van deze Kathedraal in vergaand carton-pierre, geschreven in een poësis, welke GOETHE, die de middeneeuwsche mystiek zeer slecht kende, niet meester was, en verreweg het zwakste van al zijn grootere werken.

Het jonge-meisje heeft niet een veel-begrijpend gelaat zoo als b.v. heeft het jonge meisje op de schilderij de Vlinders, van THIJS MARIS. Dit jonge-meisje van REMBRANDT drukt alleen uit dat zij jong en onwetend, in den zin van *zonder nagedachte*, is, en drukt dit niet uit door een geheel van ziele-toestand afbeeldende bizondere gelaatstrekken-stelling, zoo dat een in haar zijnd min of meer instinctief begrip of gevoel van onschuld blijkt, maar zonder de *bewustheid* van MARIS' meisje dan, maar drukt dit uit door den onbewogen bouw en de kleuren harer gelaatsdeelen, door haar gegeven wezen, dat even *onnoozel* is als een perzik of als een heldere vijver op een windlozen dag.

De uitdrukking van onnoozelheid, en in 't bizonder van in 't minst van háar kant niet betrokken te zijn bij het haar betreffend geestes-lotgeval van haren minnaar — om dat haar geest geen lotgevallen heeft, — is buitengewoon sterk aangegeven, zóó sterk zelfs, dat zich hierin op oppervlakkige wijze verraadt, niet de *zinnebeeldige bedoeling* van den schilder, want bedrijvige zinnebeeldige bedoeling, zooals wij die bij Ægyptenaren, bij Primitieven en bij sommige modernen vinden, had hij natuurlijk niet — maar: hoe de zinnebeeldigheid of de wijsgeerige beteekenis der dingen bij zulk monumentaal realisme door de ontzachlijke kracht zelve van zijn factuur zich op tot

in het oppervlakkige herkenbare wijze in de voorstellingen kan nestelen.

De houding en gelaatsuitdrukking van het meisje past namelijk niet bij die van den minnaar. Zij beantwoordt hem op geenerlei wijze. Er is tusschen hen geen contact. Er is een subtiel onderscheid tusschen haar uitdrukking en houding, zoo als die zijn èn zoo als die zouden zijn indien zij tegenover haar minnaar volkomen onverschilligheid te kennen gaf. Ten gevolge van dat onderscheid, van haar totaal in en op zich zelf compleet staan, terwijl tegelijk de minnaar haar toch half omvat met zijn arm, en hij, omgekeerd, door háre aanwezigheid juist geheel en al beïnvloed is, — heeft zij iets van een pop, iets *levenloos*. De geest werkt hier dus zoo sterk door de factuur heen, dat hij het volkomene in de realistische voorstelling als REALISTISCHE voorstelling lichtelijk verstoort (hetzelfde wat op geheel andere en geweldiger wijze in de Nachtwacht gebeurt met het fantastische kind in den lichtval).

Dit gave en bloeyende gewone jonge-meisje is, — om dat zij voor den veel gekend hebbenden minnaar de schat is, dien hij eindelijk gevonden heeft, — in kostbare, prachtige kleederen gekleed.

REMBRANDT bedoelde dit hiermeê niet, zeker niet, REMBRANDT bedoelde niets. Misschien is de geheele schilderij het bestelde portret van een bepaald bruidspaar en zoo de schilder aan de bruid wellicht rijkere kleederen heeft aangedaan dan zij in werkelijkheid bezat, geschiedde dit alleen om dat hij er toen juist zijn schilders-lust aan had zulke rijke prachtige kleedingskleuren te schilderen. Maar hij zoû niet de diepe geest geweest zijn, die hij immers was, indien, in verband met de andere deelen en het geheel der compositie, in de geestelijke afgronden onder zijn spontane, actieve, samenvattende en uitjuichende schilderslust het hem

op dat oogenblik zeker niet in gedachte zijnde wijsgeerig schema zich niet bevonden had, dat hier wordt aangegeven.

Geen peinture, geen vierkanten decimeter van een beschilderd doek, bevat groote kunst of zij is de materie-wording van een begrippenschema, evenals de rhythmus bij groote woord- en toondichters samengesteld wordt door, actieve of passieve, wiskundige kennis van het transcendentale denken en men b.v. de elementen van GOETHE's rhythme in verstandsbewegingen overgebracht terug vindt in de werken der wijsgeeren, zijn tijdgenoten.

Waarom is dit jonge-meisje zóo mooi, op déze wijze van mooi, mooi gekleed, waarom overweldigt het mooi harer kleeding onzen geest, waarom anders dan om dat dit een zóó diepe en machtige kleuren-schildering is als alleen REMBRANDT die kon geven en waarom kon REMBRANDT dat anders dan wijl het een geestelijke verrukking weêrgaf als die door hem alleen werden ondervonden en die noodzakelijk in betrekking moet zijn met het gegeven der voorstelling van zijne schilderij en *in harmonie met de overige deelen.*

Daar REMBRANDT, terwijl hij dit doek schilderde, aan zijn onderwerp dacht, dat bestond uit dézen minnaar en dít meisje, kón de lust om de kleeding, die als een reliekschrijn het onnoozele en levenloze omgeeft, zóo prachtig te maken niet in hem opkomen dan gedragen door het skelet der philosophische beteekenis, die er hier van wordt aangegeven.

Naast dit jonge-meisje, — dat doet denken aan een met het realistisch begrip en de realistische voorstellingswijze behandelde ommantelde Madonna der Primitieven, wier werken ANDRÉ JOLLES hier in Holland ons tien jaar geleden verklaarde, verklaarde in een kleine reeks korte opstellen, die, op een goed cultuur-historisch inzicht gegrond, een der hoogst reikende intellectueele

praestaties der laatste 25 jaar inhouden en tevens, als letterkundig geheel, een interessante arbeid van kunstige samenstelling van diepe en fijne intellects-bewegingen zijn 1), — naast dit jonge-meisje staat de minnaar. Bleek en zeer vermoeid ziet zijn gelaat onder de slap langs het hoofd neêrgestreken haren, donker is zijn kleeding, en hij ziet naar zijn bruid met een matten onvergelijkelijken glimlach.

Dit is wellicht de meest wijsgeerig-dramatische uitdrukking die door de realistische schilderkunst is voortgebracht. Het is een samenvatting van REMBRANDT's geestelijken stand tegenover het leven. Denk aan zijn portret als jongeling met den open mond, die wrang het leven proeft en, schoon de aandacht in zijn blik nog speurt, reeds overhelt, van den twijfel af, naar de wanhoop aan het bereiken van Waarheid en Voldoening (te Cassel) en zie hier die zelfde ziel, ouder van leven, weder.

Dit is de man, die zeer veel kent, wiens geest zoo veel heeft doorgemaakt, die alle hoogten en laagten van het leven heeft door-vierd en door-leden, wiens geest op vele wijzen in uiterste mate *bedrijvig* is geweest, wiens geest van al die bedrijven hier af-sterft in den laatsten weemoed der schuchtere erkenning, dat al het zoeken en worstelen dwaling is geweest, daar het als eenig mogelijke bevrediging ten slotte vindt: het Niets, het, latente en passieve, geeste-loze leven.

Mat is de glimlach en schuchter de erkenning; maar deze uitdrukking bevat nog veel meer. De man schijnt te glimlachen tot het meisje maar doet het eigenlijk tot zich zelf, de essentie zijner uitdrukking is haar nuance, van een gecompliceerde gedachte aan een

1) In zijn opstellen in het Weekblad *De Kroniek*, van 1894.

ander te kennen te geven met de wetenschap dat deze ander die gedachte toch niet kan begrijpen.

Het meisje stelt voor het gewone, spontane en synthetische leven, de man doet hier niet in verrukking de ontdekking dat dit het ware is, dat dit het hoogste is door hem op zijn geestes-tochten bereikt; neen, hij geeft verlegenheid te kennen met zijne langdurige vergissing dat het hoogste of de Waarheid, door buitengewone analyse en na-gedachte, ergens te vinden zoû zijn, en in zijn gelatenheid glimlacht hij tot het meisje, schijnend er haar verontschuldiging voor te vragen dat hij haar zijne komst tot haar niet begrijpelijk kan maken.

In-tusschen is dit niet het wezen der schilderij. Het is slechts in beperkten zin wáar, dat deze mannen-figuur een geestesstand van den schilder zelf weêrgeeft. De schilder heeft hier slechts een gemoeds-toestand afgebeeld, die hij zeer goed kende, — hij zelf, de kunstenaar, bevindt zich, in dieperen zin, alleen in den aard der schilderij als kunst-werk. De minnaar, op de schilderij, *bewondert* niet het meisje, maar de kunstenaar wel. De kunstenaar staat buiten de eene figuur zoowel als buiten de andere en hij zelf bevindt zich in den schoonheidsgraad zijner waardeering van het geval, zoo als die blijkt uit de zijn geestelijken aard inhoudende factuur.

De kunstenaar ziet dit gebeuren: het prachtige, onwetende, meisje, en de wetende, moede en gelaten, man, en geeft hiervan, objectief, een afbeelding.

Wat is nu die afbeelding? Wat is het *gehalte* dier afbeelding?

De verschillende kunsten zijn als even zoo vele zintuigen van den menschengeest Het is de menschengeest, die, zijnde een complex van gedachten en gevoelingen, op zekere wijze gesteld en aangedaan is

en zich in zekere vormen uit. Daarom, — wijl hun wezen of ziel is de aard en toestand van den menschengeest, waaruit zij ontstonden, — is er geen wezenlijk maar alleen een vormelijk onderscheid tusschen de verschillende kunsten.

Dáarom dan, kunnen voortbrengselen der verschillende kunsten met elkaâr worden vergeleken.

Een scène uit Macbeth b.v., zien wij als een verbeeldingsvoorstelling in onzen geest Ik bedoel niet een herinnering aan een voorstelling van Macbeth, maar de omzetting in een plastische voorstelling in ons geheugen van den indruk door de lezing van een Macbeth-tooneel gemaakt. Wij zien deze verbeeldingsvoorstelling in haar gehalte, dat is: alsof het een schilderij ware, waarin gedachten en gevoelingen, aard en toestand van SHAKESPEARE's geest, zich hebben uitgedrukt.

Vergelijken wij deze voorstelling nu met REMBRANDT's Joodsche Bruidje, dan zien wij bij SHAKESPEARE een etherischer, wel veel-, deels ook donker-,-kleurig, maar doorzichtig, licht-doortinteld, doen. Macbeth is een wijsgeerig Drama, waarin het vraagstuk van Gedachte en Daad wordt behandeld. De Daad is niets. Het zijn alleen de bespiegelingen omtrent de Daad, die de Daad tot iets schijnen te maken. De Daad is niets, voor het geweten namelijk, om dat het geweten iets van den Geest is, in welken de Daad, die alleen een samenstel is van werktuigelijke bewegingen van zintuigen en ledematen, niet bestaat. De mensch, die zich buiten bereik der bespiegelingen kan stellen, behoeft de wroeging niet te vreezen. Maar geen mensch kan dat volstrekt, juist wijl hij het met materialiteit gecompliceerde wezen »mensch" is. Alleen een »God" kan het. Prachtig is in Macbeth het bewegen der bespiegelingen bij den mensch gegeven. Bij den man namelijk. De vrouw, lady Macbeth, is veel meer vrij

van bespiegeling. Zij weet het trouwens en zegt het zelve, als haar man aan al de martelingen der bemijmering ten prooi is, dat het euvel zich alleen bevindt in die nagedachte of bespiegeling.

Maar nu komt de natuur, de menschen-natuur, en in de vrouw, die over-dag zoo vrij en rein is als een kind, ontwaakt gedurende den nachtslaap het bewustzijn nu, de onafweerbare bespiegeling. Het licht van het onbereikbaar goddelijke schijnt aldoor achter het kleurige borduren der geestes-bewegingen, welke SHAKESPEARE deze twee wezens die de menschheid zijn, den man en de vrouw, laat doorspelen, en maakt door zijn nabijheid, dat wil zeggen, door de sterke mate waarin de auteurs-geest dit spelen beziet van uit het besef wat de oplossing van het geval zoû zijn, die voor de menschen-natuur niet is te bereiken, namelijk den goddelijken toestand, die kleuren zelve licht.

Het motief door REMBRANDT behandeld in het Joodsche Bruidje is er natuurlijk een geheel ander. Maar het is verwant aan SHAKESPEARE'S motief, het bevindt zich op gelijke hoogte en een vergelijking van de geestelijke materie der beide kunstenaars is mogelijk.

Het onderscheid is essentiëel. Terwijl SHAKESPEARE, hoewel met enorme verschillen, meer gelijkt op de Italianen, zijn tijdgenoten, en op de, zooveel latere, Duitschers van omstreeksch 1800 (niet alleen de grooteren, ook deelen van het werk van sommige kleinere Duitschers, — b.v. van VON CHAMISSO'S Peter Schlemihl — hebben in zeker opzicht iets Shakespeareiaansch); terwijl SHAKESPEARE van uit »het goddelijke", dat is van uit een zekeren geestes-toestand, die min of meer onttrokken is aan de inwerking van indrukken van buiten en gemoedsneigingen, zich heerlijk bezig houdt met de aardsche zaken, — gaat REMBRANDT uit van het aardsche en stoot dat op tot zulk een geweldige wezenlijkheid, dat deze aardsche verschijningen,

om zoo te zeggen, den hemel zouden doen verbleeken. Want deze schilderij behelst niet slechts de beteekenis, die ik zoo even heb aangegeven, maar beteekent, door hare factuur, juist een, niet jubelende, maar woeste, wanhopige, viering van het aardsche. De minnaar hier, keert niet alleen terug tot het onwetende, spontane, synthetische Leven, maar ook keert hij weêr tot het, »helaas" prachtige, leven der aarde.

Zeer verdienstelijke verzamelaars en naspeurders kunnen allicht eens dwalen in de interpretatie van schilderijen, iets, dat altijd een geestelijk werk is.

Zoo zegt CHARLES BLANC in zijn Oeuvre de Rembrandt dat op het Joodsche Bruidje de minnaar met zijne hand de jonge vrouw aanraakt *onder voorwendsel van haar gouden keten aan te raken.*

Geheel onjuist is deze kleinlijk scherpzinnige uitlegging, die in strijd is met het geheele wezen der schilderij, voordracht en factuur, en niet het minst met de gelaatsuitdrukking van de mannen-figuur.

BLANC kan op deze wijze in den minnaar alleen zien de, zich binnen de grenzen van het klein karakteristieke houdende, genre-afbeelding van een »verloopen sujet".

Voor den minnaar is de vrouw en hare rijke kleeding en haar groote juweelentooi, alles één, en hij doet niet anders, dan dit bijna hiëratische voorwerp, dat de Vrouw is, aanraken. Want *het eigenlijke* van groote kunst is nooit het uitdrukken eener handeling met het doel te toonen hoe dit een *eigenaardige* handeling is van de figuur, die haar doet. Het eigenlijke van kunst, bij welke de maker niet anders bedoelde en deed dan »eigen-aardige" toestanden en handelingen vertoonen, is het opmerkingsvermogen van den maker, gevoegd bij den lust, dien hij aan dit opmerken en weêrgeven had, en daarom blijft zulke kunst beneden

groote kunst, die altijd hoogere geestes-verrichtingen dan opmerkings-vermogen en opmerkings-lust inhoudt.

De schilderij Het Joodsche Bruidje is de verbeelding van een oogenblik van REMBRANDT's veel bewogen geestes-leven, het is REMBRANDT wiens geest schuchter een levensconceptie aanraakt, waarvan hij ver was af-gedwaald.

Het »licht", dat RAPHAËL, SHAKESPEARE, REMBRANDT en alle »grooten" — »grooten" zijn bij uitstek degenen die een overvloed van dit licht kennen, te noemen — kenden, is een en het zelfde licht. Het essentiëel verschil tusschen de werken van den een en die van den ander bestaat in de verhouding van dit licht tot de objecten, zoo als die zich bij hen allen verschillend voordoet. Bij RAPHAËL is het licht één geworden met de, onbewegelijke, objecten, — dermate heeft het ze doordrongen. Bij SHAKESPEARE schijnt het licht door de bewegende objecten heen. Bij REMBRANDT heeft het licht zich niet vereenigd met de objecten, en hij heeft de, in de geschiedenis éénige, poging gedaan, van dit licht als 't ware aan te vallen met materie door te pogen naast de objecten, dat licht zelf, met kleur en verf dus, weêr te geven.

Op schilderijen zoo als het Joodsche Bruidje is dit licht dus op geene wijze aanwezig, en in het gehalte, in de zijde, het satijn, het fluweel, de juweelen, de gelaatshuiden, voor zoover die kunst, in den hoogeren zin, zijn, dat is voor zoover de geest van den maker zich daarin bevindt, zien wij, — in verband met de dramatische elementen, de houdingen, gebaren en gelaatsuitdrukkingen — een kunst, die in hare lichtloosheid zoo machtig is, wijl zij inhoudt: de schaduw van dat licht, dat de kunstenaar kende.

Groote kunst, gemaakt door een geest, die dit licht kent, in een tijdperk, dat dit licht zich hem niet openbaarde, is dáárom zoo overweldigend wijl die niet

anders kán inhouden dan de grootsche en schroeyende begeerte naar dat licht, dat hij zich toch bekwaam weet te kennen, en nu niet vinden mag.

In de voorgaande afdeeling van dit opstel heb ik getracht door de beschouwing van enkele van REMBRANDT's werken, — te Amsterdam zich bevindende, die, welke ik het meest gezien heb — een proeve van aanduiding van dezen geest te geven. Aan anderen zij het overgelaten — iets, wat ik zelf ook uiterst gaarne zoû doen indien ik het konde — niets zoû overigens beletten dat meer dan een onzer zijn krachten daarop beproefde — een volledige afbeelding van des schilders geheele leven te geven, de geschiedenis van zijn geest in deelen en onder-deelen, zooals die blijkt uit zijn zeer vele werken.

Ik zoù hem in alles willen nagaan. Ik zoû met den noesten archæologischen vlijt en den ras-nuchteren speurzin van een WILHELM BODE, die zich er over beklaagt, dat de »Belletristen und Schöngeister" het den vlijtigen REMBRANDT-vorscher — waarschijnlijk met hun lyrische veronderstellingen en subjectieve fantastische uitleggingen — zoo moeilijk maken, het werk van den meester in alle oorden willen bezoeken en u de geschiedenis zijner kunst geven, u begrijpelijk makende hoe — REMBRANDT's geestes-formatie, den stand van zijn geestesleven in verhouding tot dat der andere groote schilders in aanmerking genomen — zijn werk geworden is zoo als wij het in zijn beste stukken kennen.

Ik zoû u zijn kunst willen toonen, niet alleen in haar wijsgeerig wezen en in haar verhouding tot de verrichtingen der andere bewoners van toppen in het gebergte van het geestesleven der menschheid, maar, zoo als een minnaar na u het type zijner geliefde naast en boven andere vrouwentypen te hebben geprezen —

het Noordelijk placide blonde b.v. naast en boven het Zuidelijk vurig donkere — nu zich zal gaan verdiepen ín hare schoonheid zelf, daar bij die andere tijdelijk vergetende, om u te verklaren hóé het zoo gekomen is en is dat deze zóo schoon zich houdt naast en boven die velen, en het leven dier schoonheid zal bespieden in een eerbiedige en verrukte ontleding van het wezen van elke beweging, de samenstelling van elke trekken- en tinten-groep, en den groei zal gedenken, indien hij zich dien kan te binnen brengen, om te doen zien hoe van de eene verschijnings-heerlijkheid tot de andere dit leven vermeerderd is tot dezen grootsten bloei dien wij vereeren, — zóó zoû ik met u over de kunst van Rembrandt willen spreken. Ik zoû u willen geven sensitief-æsthetische schilderkunst-philologie. Ik zoû bij zijn eerste werk, bij de verrichtingen zijner jeugd, willen verwijlen, niet om op Bode's terrein te stroopen en in die eerste stukken technische kiemen te ontdekken welke zijne latere kunst-daden helpen verklaren, — maar om dat wel eens juist in zijn jeugd een kunstenaar kleine, tengere, men zoû zeggen schroomvallige, schoonheid geeft, die door zijn later, grooter, sterker en breeder werk in schoonheid niet wordt overtroffen.

Nòg anders, zoû ik Rembrandt tot het onderwerp mijner gedachten willen maken. Ik zoû willen aantoonen, maar dan van uit interne, esoterisch psychologisch en æsthetische perceptie, hoe de verbindingen waren tusschen zijne kunst en zijn tijdsleven en persoonlijk leven. Dus niet de Nachtwacht die, zoo als Bode te recht opmerkt, iets zeer gewoons voorstelt, den indruk makend van iets uiterst gewichtigs en dramatisch voor te stellen (hetgeen men om moet keeren, daar juist het gewichtige en dramatische en niet het gewone wordt voorgesteld), — »verklaren"

door mede te deelen dat REMBRANDT op bestelling werkte en derhalve zijn onderwerp niet uitkoos maar, eenmaal aan het schilderen, door zijn talent van het meest gewone een soort van wereld-schepping maakte (nog nader, ditmaal de bestelling zelve, verklarende door de bizonderheid dat het den zeventiende-eeuwschen Hollanders zoo naar den vleeze ging en hun neiging en vermogen om zich »vereeuwigd" te zien daardoor steeds toenam); — maar ik zoû u door intime psychologie de verbindingen tusschen zijn persooniijk, materiëel, leven en de *eigenlijkheden* van zijn schilderwerk willen doen opmerken, — de fysiologie van het kunst-werk met alle geologische, nationale, atmospherische, financiëele en psychische inwerkingen.

Ik laat het aan anderen over. Ik zal voldaan zijn door uw meening, dat het mij niet geheel mislukt is een worp te doen naar het begrip van REMBRANDT's kunst, kenbaar uit enkele zijner beste stukken, zoo als die voor altijd een gelijke hoogte bereikt hebbend als, en voor altijd zich onderscheidend van: het werk van andere groote meesters, onbewegelijk en onvergankelijk in stilte en zekerheid prijkt in onze muséumzalen en de innigste pronk, en de heerlijkste vertegenwoordigster tevens, is, van Holland in de andere landen.

Het was mij er om te doen u met mij in de wolken te brengen over het REMBRANDT-feest, door u van dat Feest te spreken, zoo als ik het zie.

Zoo lang het Hollandsch een afzonderlijke taal is, zoo lang wij *dat gevoel* hebben dat Hollanders meer bij ons behooren dan Duitschers, Engelschen of Franschen, zoo lang moeten wij er met alle kracht naar streven Holland *als waarde* te handhaven te midden der vreemde waarden.

Door het werk zijner zeventiende-eeuwsche schilders nu, en van REMBRANDT in de eerste plaats, heeft Hol-

land zich *voor altijd* nationaal gekarakterizeerd. Holland had zijn landbouw en veeteelt, zijn oorlogskunst, maar was vóor alles een handeldrijvend volk.

Wil iemant de eigenaardigheid van REMBRANDT'S kunst voor een deel verklaren uit de omstandigheid dat het Hollandsche vooral een handeldrijvend en niet vooral een jagend of potten-bakkend volk was, — met belangstelling worden zijn pogingen verwacht, — zeker is echter dat de hoogere eigenschappen dezer kunst, de hoogere energie, de inspiratie, de soortelijke energie, de soortelijke inspiratie, — indien er dan verband bestaat — in verband waren met de natie-wording, de wording tot afzonderlijke staat-eenheid van het Hollandsche land.

Bedenkt dit goed. Is Holland een modern land en zouden wij het feit zijner wording tot afzonderlijken staat en, in onmiddellijk verband hiermeê, zijn uit zijn eigen grond opgekomen kunst, — als buiten samenhang met de groote cultuurhistorische traditie, — een lotgeval van den tweeden rang moeten noemen in de wereldgeschiedenis, — er is een intimere, een instinctivere drang in ons, die het wint van een mogelijk op kennis en inzicht gegrond begrip. Dit is de drang, die het kind zijne moeder boven alle menschen doet verkiezen, al zeggen ook sommigen misschien, dat andere moeders mooyere menschen zijn.

De menschheid, en iedere mensch op zich zelf, is samengesteld uit twee elementen: natuur en stijl, hetgeen niet anders beteekent dan God en Mensch. De stijl is de vorm, die volgens de leer, welke afkomstig is van de »geïnspireerden en geëxtasieerden", gegeven wordt aan de ongevormd opwellende natuur.

De idealisten, classieken en academici zijn de menschen, die met hun gedachte (en als zij kunstenaars zijn dus met hun kunst) uitgaan van *hun begrip* van die leer. Naar mate dat begrip meer levend is, zijn

zij dichter bij het hoogste, naarmate dat begrip meer dood is, dalen zij meer, tot beneden het laagste.

De realisten zijn de menschen, die, zonder de studie der vroegere geïnitiëerden of buiten die studie om, (wat den eigenlijken aard van hun gedachte of kunst aangaat voor zoo ver die verschilt van de classieke) uitgaan van hetgeen hun natuur hun te kennen geeft.

De menschheid in haar geheel, in de groote perioden van haar leven, en de mensch op zich zelf gedurende zijn leven, heeft beurtelings behoefte aan natuur en aan stijl.

Wanneer in de menschheid het denken in den trant der groote ingewijdden zijn laatste stadium heeft bereikt, zoo dat nauwelijks een zekere oppervlakkige houding, waaraan elke zweem van geestelijkheid overigens ontbreekt, kan gehandhaafd worden, — dan ontbot, meest op een andere plek der aarde dan waar dit denken eertijds bloeide, een nieuwe, frissche gedachte en kunst, dien het hapert aan gevormdheid maar die uitmunt door haar levendheid.

Zoo ook geeft de veelzijdig levende en denkende mensch, na een tijdperk dat zijne gevoelens en neigingen in het classieke en traditioneele verwijlden, weêr de voorkeur aan het realistische en uit de natuur opkomende.

Zijn geestesleven moet steeds uit de twee elementen zijn samengesteld en moet zich beurtelings met beiden versterken op dat op den duur de beiden samen het gewilde gehalte in hem te weeg brengen.

Zoo is iemant zoo blijde, die 's middags als schilderij en beeldhouwwerk in een rijk muséum en 's avonds op een kroonings-bal de prachtigste vrouwen heeft gezien, wanneer hij den volgenden ochtend bij zijn oude moeder in haar kleine kamer komt en hij moet zeggen dat hij — *hij kan niet verklaren hoe het komt* — aan deze toch de voorkeur geeft, en deze in

zóó verre dus ook *schooner* vindt als zij hem van bínnen ínniger raakt.

Zoo zoû onze studie, ons reizen, of onze kennis en ons begrip ons wellicht leeren dat Rome, Constantinopel en New-York, mooyer of belangrijker steden zijn dan Amsterdam, — ons gemoed, ons hart weet het ánders.

Geen stad zoo mooi dan waar het licht- en donker groene water, soms met goud-lichten, soms met zilverlichten flinters en schubben bedekt, vloeit langs de grijze of donker purperen wallen, onder de bogen vormende bruggen door, die met hun slank rond-om buigende leuning-slingers zijn bezet.

Geen stad zoo mooi dan waar daar naast de groote hooge boomen staan, wier groen gebladerte langzaam wordt bewogen voor de waterkleurige of purperen ruiten der in sierlijk omkrulde toppen uit-eindende hooge huizen.

Geen stad zoo mooi dan waar daarboven, boven het lichte geel, het lichte groen, het donker groen der boomen, en boven de huizendaken, de blauwe lucht met witte wolken is, die tusschen de ruischende boomen, waar achter de huizen zoo stil staan, door, zich spiegelt in het donker van de vloeyende diepte daar beneden.

De schaduwen der blaâren van de boomen bewegen door het héele lichte goud van 't zonlicht op de grijze steenen.

Hoog, en dicht bij de wolken, spelen de ranke torens een bekende wijs.

REMBRANDT'S ZELFPORTRET.

REMBRANDT'S ZELFPORTRET.

Wilhelm Bode, Charles Blanc of Emile Michel zegt ergens, dat Rembrandt zoo veel, wel een vijftig, zelfportretten heeft gemaakt, om dat hij zelf het model was, dat het gemakkelijkst en voort-durend onder zijn bereik was.

Deze loopende verklaring sluit dan altijd in: de door de bekwame kenners van de artiesten overgenomen joviaal-artistieke opvatting, dat het onderwerp er eigenlijk niet toe doet daar de kunstenaar van álles iets moois kan maken, terwijl dan wat het mooye is bij het maken van »iets moois" vaak door een gullen glimlach wordt aangegeven, die eigenlijk een occulte kennis aanduidt onder een aureool van door eenvoud innemende bonhommie.

Er bevindt zich een diepe waarheid in dit gegeven. Maar behalve de »onbelangrijkheid van het onderwerp" — hetgeen eenvoudig een andere term is voor de »alom-tegenwoordigheid van het schoone," — die er door wordt betoogd, is er toch aan het feit, dat Rembrandt overigens de dingen maar een maal of zeer enkele malen schilderde, maar juist zichzelf zóo véle malen, iets, dat tot de hoofdzaak van het opmerkelijke bij dezen grooten kunstenaar behoort, en iets dat in verband met het karakter van Rembrandt als historisch-nationale figuur nader begrepen moet worden.

Het is niet gehéel waar, dat Rembrandt zich zelf maar nam om dat hij het dichtst bij de hand was en overigens toch alle onderwerpen gelijk zijn. Een waterkan toch, een tabaksdoos, zijn muts of zijn stoel, ware even gemakkelijk bereikbaar geweest. Waarom schilderde hij niet vijftig maal zijn stoel? »Om dat hij zelf telkens anders van expressie en kleur was," hoor ik u zeggen, en zoo voort. Mis, poes, gedeeltelijk mis, de stoel is even eens telkens anders, daar hij toch verandert al naar hoe hij wordt aangezien.

Alle onderwerpen zijn wel goed, maar uit de keus der onderwerpen blijkt toch het karakter van den kunstenaar, wijl hij, — in de meening dat alle onderwerpen goed zijn — toch juist díe onderwerpen neemt, die met zijn aard over-een-komen.

Zoo was Rembrandt een veel gecompliceerder en dramatischer natuur dan de negentiende-eeuwsche fransche landschapschilders waren.

Voor een kunstenaar als Rembrandt was Rembrandt zelf niet alleen een gemakkelijk bereikbaar maar tegelijk een der meest tot schilderen verlokkende modellen.

In zijn zelf-portretten namelijk schilderde Rembrandt, die het Grieksch-Romeinsche en Renaissance-geluk niet heeft aangetroffen, de overdenking, de aarzeling en strijd, die ik met het dramatische in hem bedoel. En ik wil op deze plaats met-een een oogenblik het onzinnige mis-verstand afweren, als zoû een kunstenaar of denker, zich niet maar altijd met zich zelf moeten bezig houden.

Weinig dingen zijn zoo moeilijk, weinig zoo zeldzaam, weinig zoo koninklijk, in den god-geleerden, wijsgeerigen en geschiedkundigen zin van het woord »koninklijk," dan zich op een goede wijze bezig te houden met zichzelf.

Vele menschen zijn, in de beteekenis, die binnen deze beschouwing zich bevindt, bizonder weinig be-

langrijk, en wanneer zij over een diligence of over het weder praten, zijn zij meer onderhoudend dan indien zij 't over zich zelf hebben, niet alleen wijl men in het eerste geval aan een aardig, ouderwetsch of uitheemsch, voertuig of aan een met storm of lief licht aangedaan, landschap of stadsdeel dan kan denken, terwijl men in het tweede geval op iets zeurderigs en kleurloos' aangewezen is, maar vooral ook, — en deze tweede reden houdt de eerste in zich besloten, — om dat het zoo moeilijk is *over ons zelf heen te komen als het ons zelf geldt* en de goede menschen (kunstenaars in hun werken, schrijvers in hun geschriften, converseerders in hun gesprek) dus voortdurend dingen zeggen, die geen voorstellingen vormen of door een van elders in den geest zelf op het onderwerp gerichte beweging van den geest verlicht of aangezet worden.
Men houdt zich op een goede wijze bezig met zich zelf als men daarbij over zich zelf is heen gekomen, en dit heeft zulke voortreflijke rezultaten, wijl de geest, buiten het zelf gestegen, geen voorwerp zoo nabij vindt en daarom zoo helder beschijnen kan dan dat »zelf."

Bij het psychologisch doordringen van een model voor een portret hebt gij, voor-eerst, nergens een zoo sublime contrôle dan bij een zelf-portret, — indien gij, natuurlijk, over de bedoelde zeer bizondere vermogens van afscheiding beschikt — daar gij hier, door de bevestiging uit de diepte van binnen, kunt WETEN dat uw, door indringing van buiten gedane, waarnemingen juist zijn; en, ten anderen, zult gij nergens beter in staat zijn het wezen af te beelden, dat gij het graâgst afbeelden zoudt (den heros, den heilige, den wijsgeer, enz.), daar juist uw wensch daaromtrent bewijst dat, en tevens de mate aangeeft in welke, gij zelf dat wezen zijt en gij dus in staat zijt werkelijk zoo een

wezen weêr te geven, en dat bewijs en die mate zich, voor uw zekerheid, objectief voor u zullen vertoonen in het portret.

Indien gij, bedoel ik, in den spiegel een uitdrukking van weemoed op uw gelaat hebt waargenomen en gij schildert die uit, dan zult gij later, wanneer gij eens weemoedig zijt, slechts naar uw zelf-portret hebben te kijken, en in uw binnenste den weemoed zelven aan te raken, om daar vóor u te zien, dat het uw weemoed zelve in der daad wel was, dien gij hebt afgebeeld. En indien gij meent in uw wezen iets bereikt te hebben dat een vorm van heroïsme of heiligheid genoemd kan worden en gij schildert u uit met dát karakter in uw gelaat, dan zult gij later, in een uur van klaar en koel oordeel, slechts die beeltenis hebben te beschouwen om te zien in hoe ver uw heroïsme veeleer baldadige waan en uw heiligheid schijn-heiligheid of kwezelarij geheeten worden moest.

Van al de gestalten, waarin Rembrandt in mijne herinnering mij thans verschijnt, van al de houdingen en karakterkanten, waarin hij zich heeft gegeven, is er een, die mijn voorkeur heeft. Het is het bekende portret van den leunenden Rembrandt, gedagteekend van 1639. 1) De schilder was toen 33 jaar. Hij is voorgesteld leunende met zijn linker arm over een steenen muur waar tegen hij met de linker zijde staat. Zijn met een handschoen bekleedde linker hand ligt op den muur. De rechter houdt hij voor de borst. Hij draagt een rijken mantel of bovenkleed, met wijde mouwen en pélérine met opstaanden kraag. Lange, lang-uit en fijn krullende haren hangen aan weêrszijde

1) Gegraveerd door Kaiser voor het boekje van Scheltema. Dikwijls gereproduceerd, o. a. bij Charles Blanc, II, blz. 106.

van zijn hoofd af, een mooye, slappe, breede en platte muts staat zeer schuin op het hoofd tot over het rechter oor. Hij heeft een naar beide zijden recht uit staande krullende snor en een, van boven vrij breede, krullende sik. De neus is groot en breed, maar zonder buitensporig aangegeven vorm, zoo als op andere portretten wel. De houding der oogen is min of meer loensch, maar toont niet organische loenschheid, maar de naar loenschheid gelijkende stelling, die normaal samengestelde oogen van sommige menschen bij een zekere uitdrukking aannemen.

Dit is de Rembrandt in de mooye kleederen, met het groote, breede, ruige gelaat en het door-rimpelde voorhoofd, dien ik zoo gaarne mag. Er is iets kunstenaarachtigs in deze figuur, maar hij lijkt ook op een roofridder van oud roofridder-ras of op een ruwen edelman uit Shakespeare.

De uitdrukking der oogen is hier zeer bizonder, samen met het volkomen onbeminnelijk gelaat.

Het portret heeft die prachtige uitdrukking, waarin het oogen-paar als een huwelijk is, waarvan de mannelijke helft toornig uitziet en het nog mogelijk acht dat het verwachtte komt, terwijl de vrouwelijke verkwijnt van in te zien dat het niet komen zal. Het is de uitdrukking van verzet en twijfel van den menschengeest, die noch de zaligheid tengevolge van volkomen onttrokkenheid aan »het aardsche" der Primitieven (met de bekende uitdrukking van geheel voltrokken vervoering der als slapende oogen) noch de voldaanheid met het aardsche (met de uitdrukking van klaar en vurig uitkijken der tevreden oogen) van een Van der Helst b.v. kent.

Rembrandt was niet een monumentaal-politisch schilder. Dit zoû hij geweest zijn indien hij, — *met geheel zijn ziel triomfeerend* samen met den triomf van

zijn volk — tafereelen van het krijgs- en handelsbedrijf en van het overig, gelukkig, leven zijner landgenoten hadd' gegeven, waaruit bleek dat dit het schoonste was wat hij zich denken kon.

Het verband tusschen de ontbloeying der natie en R.'s werk is er een ander. Hij dacht niet: »Hoe gelukkig maakt het mij, dat mijn volk zoo opkomt. Het is mijn levenstaak dit mijn geluk af te beelden. Het verband is er veeleer een ondergrondsch te noemen. Het is namelijk dít, dat de natuur, de volksnatuur, even krachtig als in andere volksdeelen, in dezen kunstenaars-aard werkte en de elementen van dezen aard aanzette tot hoogste krachtsontwikkeling.

Rembrandt dacht (of, zoo gij deze formuleering van het geschieden te naïef acht, de volksaandoeningen: de kracht, de trots, de vreugde, en dan nogmaals de kracht, die handelaren en strategen vervulden, werkten in hem, zoo dat het was alsof hij dacht): nu zal ik in mijn vak toch ook de grootste pogingen doen. De aldus opgewekte kracht doordrong de bestand-deelen van zijn geest, zijn neigingen, begrippen, zielstoestanden, zoo als die gegeven waren, en, nu het groote geluk daartoe niet behoorde, veroorzaakte deze de groote drama-momenten, die zijn schilderijen zijn.

Het maakt mij zoo geweldig blij, dat het Rembrandtfeest een nationale, een monumentaal-politische manifestatie is, welke geldt een individualist en realist. Zoo ooit, dan is het hier niet de inhoud der voorstellingen maar wel de wereld-over-donderende WIJZE WAAROP, die wordt gevierd.

DE SCHILDERIJEN DOOR REMBRANDT TE ST. PETERSBURG.

I.

DE SCHILDERIJEN DOOR REMBRANDT TE ST. PETERSBURG.

I.

St. Petersburg, Augustus 1905.

Het tijdperk van het midden-leven van Rembrandt in de jarenreeks van 1637 tot 1654 stellende, dat is van Rembrandt's een-en-dertigste tot zijn acht-en-veertigste levensjaar, of van zes jaar na zijne verhuizing van Leiden, waar hij 16 Juli 1606 werd geboren, naar Amsterdam, tot aan den moeilijken tijd in zijn maatschappelijk leven (zijn faillietverklaring had eindelijk plaats, 25 Juli 1656, waarna de verkoop zijner bezittingen volgde), die ook op zijn kunstbedrijf van invloed was, — zoo vinden wij te St. Petersburg drie-en-twintig schilderijen uit dezen tijd.

Er zijn echter ook tien schilderijen uit vroegeren tijd, waarbij enkele zeer goede.

Zoo een portret, lang gehouden voor dat van Rembrandt's vriend, den calligraaph L. Coppenol 1), te Leiden in 1631 geschilderd, en dat volgens Bode tot de eerste door Amsterdammers aan Rembrandt bestelde stukken behoort, maar volgens Michel reeds te Amsterdam geschilderd is.

Zoo de Oude man met den ijzeren hals-

---

1) Michel betwijfelt dat het Coppenol voorstelt. Bode en Somof ontkennen het. Bode I, 131.

kraag, voorstellende REMBRANDT'S vader, te Leiden, in 1630 gemaakt. 1)

Zoo de Flora (Saskia, REMBRANDT'S vrouw), van 1634 2), het Offer van Abraham van 1635 3), de Zuster van Rembrandt met den gouden ketting van 1633, het Kind met den Poolschen mantel, dat langen tijd aan Flinck werd toegeschreven.

Maar vooral wilde ik spreken van de zoogenaamde Danaë (Saskia) van 1636 4), de reeds genoemde Flora (tot voor korten tijd ook al de Joodsche bruid geheeten), en van den zoogenaamden Loth, later aangeduid als Jeremias beweenend de verwoesting van Jerusalem, van 1630 5) de twee eersten in het Ermitage-muséum, het derde in de verzameling van Graaf Sergeï Stroganoff.

Deze drie zijn prachtwerken. Niet prachtwerken, natuurlijk, in den zin, waarin dat woord zoû te verstaan zijn indien men er werken van MAKART of VAN BEERS meê wilde aanduiden.

De Danaë is een geheel naakte vrouwenfiguur, liggend op een rijk bed, waarvan een oude dienstbode het gordijn open houdt.

Prachtig is het vrouwenlichaam, de warme levende schoonheid der vormen in hunnen goud-blonden huid.

Om dit goed te begrijpen, moet b.v. deze lichaamskleur vergeleken worden met die van RAPHAËL'S Madonna di San Sisto (de gelaats- en handenkleur),

---

1) Bode, I, 85.
2) Bode, III, 123.
3) Bode, III, 159.
4) Bode, III, 133.
5) Bode, I, 109.

N.B. Deze verwijzingen naar «Bode I" enz. betreffen het groote werk van Bode en Hofstede de Groot, door Sedelmeijer te Parijs uitgegeven, in 1897 en volgende jaren, en waarin alle schilderijen van REMBRANDT zijn gereproduceerd. De bizonder belangstellende lezer kan daarin de schilderij opzoeken, die ik bespreek.

met de Danaë door Titiaan, met de gelaatskleuren van Rembrandt zelf in sommige vrouwen-portretten van later tijd.

Deze Danaë is gedagteekend van 1636.

De historische onderzoekingen hebben het waarschijnlijk gemaakt, dat de Danaë geschilderd is van een dadelijk persoonlijke verrukking van den kunstenaar uit. De historische onderzoeking wordt niet zelden onkiesch uit ver gedreven speurzucht, maar de uitkomsten zijn soms zoo belangrijk, dat de onkieschheid er bijna door gerechtvaardigd wordt. Het persoonlijk element in de geestesgesteldheid van den kunstenaar bij het schilderen der Danaë heeft den aard der kleur bepaald en ook het verschil hiervan met die van zoo een vrouwen-portret uit later tijd.

Bij die vrouwen-portretten zijn de grootste meesterwerken van Rembrandt in de gladde manier. De kunstenaar was, toen hij die maakte, in eene zeer hooge geestesgesteldheid. Soms is hierbij een vereeniging van de allerhoogste vermogens in werking geweest en de vraag welk stuk meer aan het Ideaal nabij is, de Danaë of zoo een dames-portret, kan onbeantwoord blijven. Maar belangrijk voor de kunstgeschiedenis is het verschil, door den eenigszins anderen leeftijd misschien, maar vooral door de innigst persoonlijke, menschelijke, belangstelling bij het eene stuk, veroorzaakt.

Van het model der Danaë kan men zeggen, dat de kunstenaar het beminde, in dezen zin, dat een rechtstreeksche onmiddellijke verrukking van Rembrandt tot zijn model uitging, vóór de schildering reeds aanwezig was, en zich in het kunstwerk heeft geüit.

Van het model van zoo een dames-portret kan niet gezegd worden dat de kunstenaar het beminde in dezen zin.

Door de verdieping in zijn, vooraf koel en onbewogen genaderd, onderwerp, zijn de geestelijke vermogens in

werking gegaan en is dus ook »de liefde" daarbij gekomen, zonder welke de hoogere vermogens, in zulke kunst, niet werken kunnen. Maar dèze liefde is er een andere. In enkele dier vrouwenportretten — ik denk nu hoofdzakelijk aan het gelaat — is een verrukking zoo hoog, dat het is of de schilder innerlijk in hoogste klanken róépt over een schoonheid dan welke hij nimmer een schoonere aanschouwde (zooals het trouwens bij elk werk min of meer opnieuw moet zijn), hij is hoog gestegen in den geestes.aether, tot daar, waar het koel is van wit gloeyend heet te zijn.

In de Danaë is meer warmte van toon. Het is het prachtige gouden licht dat door de lichaamskleuren geweven is, dat een meer lyrische, meer bewegende, geestesgesteldheid bewijst. Het is het onuitsprekelijk heerlijke, het geestelijk-sensueele gevoel, dat in de kleurvormen van het lichaam is uitgeschilderd. Juist omdat hij dit model niet koel naderen kon, vond hij in de Danaë de boven de warmte-stralingen zich bevindende koelheid niet.

Nu komt Rembrandt's grootere jeugd daarbij. Men zoû niet in 't algemeen kunnen beweren, dat lyriek zich op hoogeren leeftijd minder voordoet dan in de jeugd, maar de door wijsbegeerte meer koele hoogten, zooals waarvan die latere vrouwen-portretten een afbeelding zijn, worden toch meest eerst na de jeugd gevonden. Het verschil tusschen den ontstaanstijd der Danaë en den tijd dier andere stukken is niet zoo groot. Bij de Danaë was Rembrandt 30 jaar, en toen hij 35 was, maakte hij reeds zulke vrouwen-portretten. Juist tusschen deze leeftijden heeft wel meer een omwenteling in het geestesleven plaats gehad.

De laatstbedoelde portretten zijn daarom ook meer classisch te noemen. Zij vertoonen een enorme, men zoû bijna zeggen de niet te overtreffen hoogte, die van uit de realistische opvatting te bereiken is. Maar

de Danaë heeft de meer altijd en voor ieder-een begrijpelijke sensueele bestand-deelen. Hier worden niet de zinnelijke begeerte en de door haar alleen gekleurde voorstellingen bedoeld. Hier wordt bedoeld een begeerte, die zich vergeestelijkt heeft, zóó, dat de geestvermogens met de zinne-neigingen verbonden, een eenheid van verrukking samenstellen. Maar van deze eenheid blijft het zinnelijke een voornaam bestand-deel.

Anders is het met Loth (Jeremias). Hier geen sprake van liefde in den intiem menschelijken zin, hier is alleen een heerlijk voorbeeld van hetgeen de schilder in zijn jeugd kon bereiken op dezelfde wijze als hij het op hoogen leeftijd in zijn vrouwen-portretten deed. Onwillekeurig denkt men hierbij weêr aan zinnebeeld. Een sterke diepte in de ziening leidt altijd tot zinnebeeld. Een symbolische voorstelling verschilt niet wezenlijk of in wezen van een realistische. Door haar op zeer sterke en innige wijze te zien wordt de werkelijkheid van zelf tot zinnebeeld. Een schilderij toch, is de afbeelding der werkelijkheid zóo als de schilder die ziet in den tijd dat hij het schilderij maakt. En hij ziet haar zóó als zijn gemoed of ziel ten tijde van het maken is. Tusschen een bladzijde van Tolstoï en een van Maeterlinck is, wat het eigenlijke wezen der kunst betreft, alleen een verschil van intensiteit van ziening. Zoo is, door de heftige schoonheid der voorstelling, de zoogenaamde Loth een afbeelding, welke te kennen geeft hoe de kunstenaar den schat van zijn innerlijk leven of gedachte gered heeft uit de verwoesting die een nieuw gezicht op de wereld onder zijn gevestigd geestesleven, zoo als het tot dan toe was, heeft aangericht.

Men ziet een grijsaard zitten te midden zijner kostbaarheden aan den ingang van een grot, terwijl in de verte de door troepen bestormde brandende stad wordt ontwaard.

»Deze schilderij is alleen zoo schoon, wijl de kunste-

naar er zijn ziel in heeft gelegd". Maar indien de ziel er in is gelegd, dan is de schilderij ook een afbeelding van des kunstenaars ziel, zoo als die tijdens het maken was, dat is dus van het toenmalig ziele-gebeuren in den kunstenaar.

Een afbeelding van de werkelijkheid, geheel objectief, zonder iets van des kunstenaars ziel er in, kan alleen een zielloze afbeelding, de negatie van alle kunst dus, beteekenen. En indien er wel ziel in is, kan de schilderij ook niet anders dan een afbeelding van het zieleleven zijn. Gevoel, sentiment, aandoening, is het meest eigenlijke eener schilderij. Dit is reeds iets van des kunstenaars ziel. Naarmate het dieper of hooger gaat, worden het schakeeringen en graden van het dieper en hooger zieleleven.

Behalve de beide genoemde, behooren dus de jeugdwerken in het Ermitage-museum: Flora (De Joodsche Bruid) en Het offer van Abraham, het eerste van 1634, het tweede van 1635, tot REMBRANDT'S goede schilderijen.

De Flora is een staande figuur, gezien tot aan de kniën. Zij staat met de linkerzijde vol-uit naar den toeschouwer gekeerd.

Zij draagt een zilverig-groen kleed met keurslijf dat op de borst en aan de bovenarmen is gesloten. Een groote shawl is over de borst gekruist in zilver-groen en mat-bruine kleuren, de zelfde, die men terugziet aan de geheel zichtbare wijde linker mouw, alles van een slappe, kostbare, zijde-achtige stof.

Een licht-groene mantel hangt over den rug, wordt door de linkerhand tegen het zeer geprononceerde voor-lichaam opgehouden en hangt daar in groote plooyen, met metaal-zware glansen af.

In de rechter hand houdt zij een met groen en bloemen omkranste staf. Zij heeft het hoofd naar den

toeschouwer gekeerd. Op het hoofd draagt zij een grooten, frisschen bloemenkrans. Daar-onder uit vallen, in matte, zachte, donker-bruine vlokken, op het voorhoofd, deelen harer lokken, die men in hun volle lengte in de van den toeschouwer afgekeerde zijde naast het hoofd nederhangend ziet en die, aan den kant van den toeschouwer, in de matte, en als in donkerheid verborgen glansen bewarende, pracht van levend haar, zich tot op den schouder vlijen.

Het verschil tusschen deze schilderij zelve en de beste reproducties er naar toont weder de volstrekte onvolkomenheid ook der beste reproducties aan. Deze schilderij wil niet naar de eerste impressie beoordeeld worden. En alleen tot het oordeelen naar eerste impressie, — het zien der materiëele details en oudheidkundige bizonderheden dan daargelaten — stelt de reproductie eigenlijk in staat. Naar de reproductie te oordeelen, lijkt deze afbeelding ons een vrij onbehagelijke jongevrouwenfiguur, min of meer log van lichaam, waarin fijnheid noch mooiheid zijn uitgedrukt en met een eerder onaangenamen dan innemenden trek om den mond.

In waarheid is de schilderij een poëem van liefde en gratie. Rembrandt verandert niet de vormen der natuur, hij abstraheert uit zijn model niet een ideale expressie. Maar die vormen, die uit hun zelf niet schoon zijn, heeft hij bemind, stukje voor stukje, plaatsje voor plaatsje, hij heeft ze wedergegeven met *in* die wedergave zijn liefde. Elk plekje der onschoone vormen is tot een zachte schoonheid geworden onder zijne handen. Hij heeft er met zijn hoofd boven gezeten en met zijn adem, ingehouden of als een zoele wind warm zijn werk bestrijkend. Zoo heeft hij al die kleine vormen, dat zijn schatten waren, bestuurd. Zoo zeer heeft hij al die vormen bemind, dat zij allen, die min of meer leelijk waren, tot iets moois zijn geworden. Ziedaar de kracht van Rembrandt's subliem realisme.

Men moet zich, volgens REMBRANDT's eigen voorschrift, op een bepaalden afstand plaatsen, van daar lang de Flora beschouwen en zoo de schoonheden er van ontdekken.

Drukken de oogen nu geen afstootende onnoozelheid meer uit, wordt de trek om mond en neus mooi? Zeker, niet alleen zijn alle deeltjes van het gelaat, die lippen, die wangen, die kin, met de zachte huidsplooyen onder de kin en aan den hals, die in de zoele schaduw van de volle wang staat, — van het perzikachtig koloriet, maar de oogen en de neus- en mondtrekken, die *op het eerste gezicht* en in realistischen zin iets leelijks uitdrukken, geven in werkelijkheid een schoone uitdrukking.

Het schijnt ons slechts aanvankelijk leelijk, evenals aan een boer de stijve vormen der Primitieven leelijk en eentonig zullen schijnen.

De oogen zijn als die eener pas ontwaakte en drukken als 't ware een kinderlijke verwondering uit van in het leven te zijn te midden van zulk een schoonheid van andere vormen. Het bijna niet kunnen gelooven aan het heerlijke feit van het bestaan drukken zij uit bij de teedere frischheid der even, heel licht, rood gekleurde wangen, bij den mond, die als van in andere vormen uitgeloopen kersen is, bij het prachtige schaduwplekje onder de onderlip.

Heel mooi komen de handen, die ook nog behooren bij het lieflijke wonder, te voorschijn, waarvan de eene de zware groene draperiën van den mantel houdt.

Maar het best is geslaagd het zij-ige haar en de bloemenkrans daarop, met haar anemonen, renonkels, irissen en tulp. Ongeveer boven het midden van het gelaat kijkt een kleine zilveren en licht-roode bloem den toeschouwer aan. Men vindt er het fijne rood dat de wangen doorwaast, en het zilver van den mantel, maar scherper geaccentueerd, zóó als het in zijn oor-

sprong en essentie is, in weder. Hier naast een grootere witte bloem, dicht samengedrongen takjes groen, in opschietende, dartele vormen, daar omheen, en met een bleekroode bloem er boven uit. Aan den rechter kant van het hoofd een kleine ronde donkerroode bloem en links, aan de zijde van den toeschouwer, het mooiste sieraad van dat hoofd: een bloem daar langs vallend als door een streelend en tooyend gebaar, een kelkbloem, van het zelfde zilver en licht rood als de eerste kleine, maar deze daar hangend in vorm en kleur als een kelk, die naast het hoofd gaat hangen, om daar van houding, vorm en kleur iets zeer moois naast te stellen. Het is een groote tulp, de bladen zijn zilverkleurig, maar worden, even van het tulpen-hart verwijderd, diep rood van kleur. Een blad is omgekruld en toont het rood zijner voering, de andere zijn aan de uiteinden zachtjes binnenwaards gebogen.

Mooi hangt daar die bloem voor het donkere loof van het matbruine haar.

Op de reproductie lijkt de houding der figuur eenigszins een pose. In werkelijkheid heeft dit de subtile reden van de houding te zijn, die het droomeriggeheimzinnige wezen der figuur, als zijnde een figuur die voor Rembrandt's verbeelding kwam zweven, een visionnaire figuur, kenmerkt.

Zooals men weet stelt deze schilderij Rembrandt's vrouw, Saskia, voor in herderinne-kostuum, aan den ingang van een grot.

DE SCHILDERIJEN DOOR REMBRANDT TE ST. PETERSBURG.

II.

DE SCHILDERIJEN DOOR REMBRANDT TE ST. PETERSBURG.

II.

St. Petersburg, September 1905.

Er zijn te Petersburg 23 schilderijen door REMBRANDT, uit het tijdperk van het midden-leven. De stukken zijn naar de onderwerpen te verdeelen in:

Oud- en Nieuw-Testamentische voorstellingen (waartoe De gelijkenis der arbeiders in den Wijngaard, van 1637 1), de Susanna (bij vorst Youssoupoff) 2), de Verzoening van David en Absalon, van 1642 3), de Heilige Familie, van 1645 4), de Val van Haman, van 1665 5), de Bloedige rok van Joseph, van 1650 6), Hanna en Samuel, van 1650 7), en Abraham, die de Engelen ontvangt, van 1636—37 8) behooren).

Persoonsafbeeldingen of portretten (waartoe het Portret van een Poolsch edelman, van 1637 9), 6 Portretten van oude vrouwen, van 1641 tot

---

1) Bode, III, 185.
2) Bode.
3) Bode, IV, 77.
4) Bode, IV, 91.
5) Bode, VII, 125.
6) Bode, V, 91.
7) Bode.
8) Bode, III, 191.
9) Bode, III, 201.

1654 1), 2 van grijsaards, van 1662 en 1666 2) en Rembrandt met korte haren, van 1645 3), gerekend kunnen worden)

Fantasiën (waarbij ik de Minerva, van 1655 4) de beide stukken, genaamd Jonge vrouw aan haar toilettafel (dat van 1637—38 en dat van 1654 5), en de Vloerveegster.

Zonderen wij de Susanna (een onderwerp door Rembrandt, dat elders in betere voorstelling en betere behandeling wordt gevonden), de Verzoening van David en Absalon, den Val van Haman en Hanna en Samuel, uit, dan blijven er dus achttien werken over om te bekijken: vier Oud- en Nieuw-Testamentische, tien persoons-afbeeldingen en vier fantasiën.

Van de vier Oud- of Nieuw-Testamentische werken is misschien de schilderij, voorstellende de Gelijkenis der Arbeiders in den Wijngaard, het mooist. Zoowel voor De Heilige Familie, als voor de Bloedige rok van Joseph, heeft als model een persoon gezeten, die tot Rembrandt's huiselijk leven behoorde, — of nu wijl de voorstelling der Arbeiders in den Wijngaard op zich zelf een meer huiselijk tafereel vormt, Rembrandt dáarin toch nog meer intimiteit heeft uitgesproken, is niet te bepalen; zéker is, dat de kat, die op den vloer speelt bij de arbeiders, en de vogelkooi, die aan den zolder hangt (beide wel naar zeer intieme modellen uit Rembbandt's eigen huis), hun hoedanigheid als schilderwerk, die zij ook aan deze intimiteit verschuldigd zijn, aan de overige deelen der voorstelling hebben medegedeeld.

Sommige Oud- of Nieuw-Testamentische voorstel-

1) Bode, IV, 117, 153; V, 149, 197, 199; VI, 187.
2) Bode, VII, 51 en 59.
3) Bode, IV, 111.
4) Bode, VI, 69.
5) Bode, III, 129 en V, 211.

lingen uit REMBRANDT's midden-periode hebben — in vergelijking met zijn ander werk — een Italiaanschen schijn in hun karakter, zoo als ook sommige werken uit het eerste tijdperk. Bij voorbeeld Abraham, die de Engelen ontvangt, het Ermitage-schilderij (integen-stelling tot de ets, die het zelfde onderwerp in andere voorstelling geeft en geheel bij R's ander, meer volstrekt Hollandsch, werk behoort).

Het zijn de Bijbelsche tafereelen, die REMBRANDT tot Hollandsche burgerlijke binnen-huis-scènes heeft gemaakt, waarin hij het meest zich zelf is geweest. Zoo ook hier. In de kamer, aan een tafel, is de Heer met een schrijver, die de arbeiders uitbetaalt. De andere arbeiders staan daar achter.

De schilder heeft zich doordrongen van den geest der parabel en dezen uitgedrukt in den algemeenen warmen bruinen toon der schilderij, die de verschillende bijzondere kleuren met elkaar verbindt in de stille en klare compositie.

In de Heilige Familie, waarvan het ontwerp in het bezit is van den schilder BONNAT te Parijs, voor welker Madonna Hendrickje Stoffels, REMBRANDT'S tweede levensgezellin, het model zoû zijn geweest, en waarvan de voorstelling van het engeltjes-groepje in den boevenhoek links van den toeschouwer, geïnspireerd zoû zijn door een gravure naar Dominichino's Communie van den H. Hieronymus in het Vatikaan (behalve de gelaatsuitdrukking der engeltjes!) — vinden wij een zelfden aard als in de schilderij van de Arbeiders in den Wijngaard.

Het is de echte geest van REMBRANDT. Het is het leelijke zoo mooi te maken, dat het prachtig wordt ofschoon het bij eersten aanblik leelijk blijft schijnen. Zijn de werken der Italiaansche en Spaansche scholen te vergelijken bij chrysanthemums en orchidæën, de werken van REMBRANDT zijn als tulpen en rozen, maar

van een zoo mooie soort, dat zij nergens elders zoo voorkomen en in zuivere schoonheidswaarde die eerstgenoemde bloemen evenaren.

Het mooiste op deze kleine schilderij is de figuur der moeder, Hendrickje, zooals zij het boek, waarin zij aan 't lezen was, met de eene hand onder het boek door en met de vingertoppen weêr naar boven tegen de bladzijden gehouden, liggen laat, om, met de andere hand het wiegekleed opheffend, eens naar het kindje in de wieg te kijken.

De man staat intusschen zijn timmermanswerk te doen meer achter in het vertrek, dat het gewone verblijf eener arme familie realistisch voorstelt, terwijl de engeltjes boven in den hoek zweven, zonder de opmerkzaamheid van den timmerman en zijn vrouw te trekken.

Het heerlijke, het »heilige" bevindt zich in den toon der schilderij.

Ongelukkig zijn onderscheidene Ermitage-Rembrandt's achter glas moeten gezet worden en is het daarom een quaestie van langdurige beschouwing om bij die werken, door alle weêrspiegeling heen, den toon gewaar te worden.

Van De bloedige rok van Joseph en Abraham, die de Engelen ontvangt kan ik weinig zeggen, na de beschouwing der origineelen Michel begrijpende, die meent dat de uitvoering voor den meester niets merkwaardigs heeft en bijna met Waagen de echtheid van het eerst-genoemde doek betwijfelende.

Over den aard van het model der schilderij, genaamd Sobiesky of de Poolsche edelman, zijn de meeningen verschillend. In den grooten Bode, het deel van omstreeks 1898, wordt deze nog een »Slavisch vorst" genoemd. Toch kan men, na de bestudeering van het stuk, niet anders dan de beschouwing

van Michel en Valentiner 1) deelen, welke laatste op historisch-archæologische gronden, — onderdeelen van het kostuum en de sieraden betreffend — en welke eerste op grond van het uiterlijk van den voorgestelde zelf, deze figuur voor een gewoon aangekleed model houdt.

Bode beweert dat men trotsche trekken, zooals van dezen Slavischen prins, ook nu nog bij den Peterburgschen adel aantreft. Hoe is het mogelijk! De trekken van dezen man met bult-neus, week open mond, slappe, versch geschoren, ordinaire wangen, die niet de gewoonte van geschoren te worden schijnen gehad te hebben, grove ooren en verderen groven hoofdbouw, deze trekken zijn niet trotsch, al kijkt hij den beschouwer aan met een zekere vasthoudendheid van blik.

Het is overigens een krachtige, stout gedane schilderij.

Bij de zes portretten van oude vrouwen, zijn er drie, die bij elkaâr behooren, alle drie van 1654, en voorstellende één eene oude vrouw met zwarte hoofdkap, één eene met witte en één eene met roode kap. Het is voor die met de zwarte kap, dat ik mijn voorkeur heb.

De zwarte hoofdkap omgeeft het aangezicht aan alle zijden. Om schouders en boven-armen der in eene houding, welke eene vereeniging van rust en gebogenheid voorstelt, nedergezeten gestalte, een mat-bruine doek, waaronder arm-mouwen van donker rood-bruin uitkomen. Een wit hoofdkapje onder de groote zwarte kap, een witte doek, die in tweeën over de borst afhangt boven een nog even zichtbaar rood borstdoekje. Gezeten in een ordinairen houten armstoel met houten leuningen, de handen rustig over elkaâr heen gehouden op den schoot, vertoont deze vrouwe-afbeel-

---

1) Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung. Strassburg, 1905.

ding, in houding, uitdrukking en toon, een van REMBRANDT's meesterwerken (no. 805 van den Ermitage-catalogus).

De treurigheid, die wij in het portret van Titus (de »Minerva" of »Pallas") aantreffen, vinden wij hier weder. Maar nu de treurigheid in vereeniging met den avond van het leven. Deze schilderij stelt voor een stillen, plechtigen, droevigen levens-avond. De bruine tint van den achtergrond, die om de vrouw heen is, een zeer droevig vaalbruin, waar nauwelijks een weinig licht door schemert, zoodat haar schaduw er nog in te onderscheiden is, vormt als een nis van treurigheid om de gestalte heen.

Daarin is zij gezeten met de donkere kap, die zich aan alle zijden om haar aangezicht heen heeft gerond. Zij houdt het hoofd een weinig ter zijde gebogen en de handen nog rustig over elkaâr en *liefkoost met die houding nog hare gedachte*, die toch slechts treurigheid is.

Tusschen de deelen van het aangezicht, die allen oud zijn, de wangen, het voorhoofd, den mond met de oude roode lippen, de kin, kijken de oogen in gedachte. De mond is gesloten. De lippenlijn is rustig. Er is geen bitterheid, maar verdriet. De oogen kijken zoo droevig. Zij zien van uit het gelaat dat den adel zijner jeugd heeft behouden, en moeten treurig erkennen geen spoor van geluk meer te zien.

Een diepe droefheid is in den toon van alle tinten samen, de zwarte hoofdkap, die haar schaduw afgeeft op het gelaat, dat in het licht is, het bruin der bovenlijfkleederen en het zwarte van de rok, en is als de uitstraling van de treurigheid der ziel, die deze vormen wedergeven.

Een groot deel der kunst van REMBRANDT zelf, van wat de Franschman noemt »le clair-obscur", de Duitscher het »helldunkel", — de weemoed van het gemoed,

die het eigenlijke van REMBRANDT's meest eigenaardige kleur is, — is in deze figuur verbeeld.

Het is een zeer mooi stuk.

Van de *Fantasiën* uit deze tweede periode heeft de zoogenaamde Minerva mij het meest getroffen.

De benaming Minerva behoort misschien tot de naïeve titels die de classificeering van schilderijen in catalogi noodig maakt. »Het Gorgonen-hoofd op het schild, de uil als versiering van den helm en de lange lokken, toonen dat het een Minerva is", zegt Bode in zijn »Studiën" van 1883.

Van Valentiner krijgen wij de mededeeling, dat het schild van deze Minerva, een belangrijk stuk uit REMBRANDT's inboedel, door Quinten Massys zoû zijn gesmeed, maar vooral deze belangrijke, dat Titus, REMBRANDT's zoon, het model voor deze Minerva is geweest.

Inderdaad, die het stuk ziet, herkent onmiddellijk Titus, van wien REMBRANDT onderscheidene prachtige afbeeldingen heeft gemaakt. En het lijkt in 't minst niet op een vrouwen-afbeelding, ook niet op die eener wat mannelijke vrouw. Maar het moet Minerva blijven heeten; het is trouwens niet geheel onmogelijk, dat REMBRANDT zelf er dezen naam aan heeft gegeven.

Het stuk heeft eenigszins geleden. Het ronde schild is zoo zwart geworden, dat van den zwaren ketting, waarmeê 't aan den arm is bevestigd, en van het met slangen omwonden Medusa-hoofd, dat er op is afgebeeld, nauwelijks iets meer is te onderscheiden. Maar het harnas, de helm, de roode doek en het gelaat zijn goed gebleven. De figuur is met de rechterzijde naar den toeschouwer gewend, het gezicht *en trois quarts*, en houdt in de geschoeide rechterhand, die in duister is, een lans. Zij draagt een prachtig gevormden gulden

helm, met hoog boven-stuk, dat den uil voorstelt, binnen de achter-omkleeding van rood gekarteld doek, en met een laag nekstuk, in den vorm van een halve klok. Een lange, krullende donker-bruine haarlok hangt voor het oor langs den helm heen tot op de roode sjerp.

De uitdrukking is de melancholieke uitdrukking van Titus, door REMBRANDT meer dan eens wonder-mooi weêrgegeven. Reeds door den vorm van de overstekende helmkap valt een somberheids-schijn over het gelaat. De neus staat recht neder, de mond heeft het begin van een zich niet doorzettenden droevigen lach. Het kan bijna geen lach, ook geen droevige, meer genoemd worden. Onder het nederstarend oog schijnt het voor de mond-uitdrukking reeds vast te staan, dat de somberheid van het leven onoverkomelijk is.

Magnifiek is deze uitdrukking van jongelings-melancholie hier. Het *sombere in het jeugdige*, deze geheel bijzondere gemoedsgesteldheid in de menschheid, is zoo goed wedergegeven. Groot zijn de donkere, donker-bruine oogen onder den vooruit-stekenden helmrand. Het eene oog, aan de van den toeschouwer afgewende rechterzijde, is even te zien naast de neuslijn, het andere oog staat vol tegenover den toeschouwer open. Het ziet vol-uit vooruit, half nederwaarts, en heeft den droomerigen blik van een, die niet naar iets buiten zich kijkt, maar zijn gedachte ziet. En deze behelst het inzicht van de waarheid der treurigheid voor dit persoonlijke leven.

Deze schilderij, van omstreeks 1655, is buitengewoon mooi van toon. Het is een der enkele werken van REMBRANDT, met min of meer Italiaanschen schijn, die tot zijn beste werken gerekend kunnen worden, omdat hij hier met dat classicistische of Italiaansche element, de hem eigene kleuren heeft vereenigd. Het gelaat is

licht rood-bruin van tint, de oogen groot, donkerbruin, de lippen somber rood. Het harnas en de helm zijn staalkleurig en donker verguld, met zware glansen, blauwig ijskleurig. Donker bloed-rood is het rood van de sjerp of doek.

Ziet de blanke en licht-groene lente-gestalte der Flora van 1634 mij nog uit de verte aan, de sombere rood-en-bruine Titus(-Minerva) hangt als herfststuk tegenover mij.

Het kleine Vloerveegstertje behoort ook tot de goede stukken uit het midden-leven, echter niet tot de beste. Het is vooral aardig om de houding van het kind om haar bezem heen, die de hoofdzaak van haar leven is.

De beide stukken, ieder toonend een Jonge vrouw aan de toilettafel, dat van 1637—38 en dat van 1654, zijn interessant.

Beide jonge vrouwen dragen rood-achtige japonnen. De eene is precies in de zelfde houding als de vrouw op de bekende schilderij, die zoo lang (ten onrechte) genoemd is Burgemeester Pancras en zijn vrouw, waar de man gereed staat om zijn vrouw een nieuwe paarlenrij aan te geven, terwijl de vrouw een nieuw aangedane oorbel in haar spiegeltje beziet. De schuine blik, in omgekeerde richting dan waarheen het hoofd is gewend, die den spiegel moet bereiken, om het effect van het nieuwe sieraad te bespeuren, is aardig. De gelaatsuitdrukking is anders niet bijzonder krachtig aangegeven. De vrouw is blond, met open voorhoofd. De houding der handen, beide open aan het oor, met de handpalmen naar den toeschouwer, die voorzichtig de teêre oorbel omgeven, is goed, en zoo ook de mooye steen-roode japon met den breeden lichtkleurigen doek langs den blanken hals.

De andere jonge vrouw aan de toilettafel is minder gelukkig. Zij beziet zich in den spiegel, terwijl een oude vrouw op den achtergrond haar iets schijnt toe te voegen.

Het is een aardig kopje en terwijl de eerstgenoemde vrouw met een kalm en scherp welbehagen in de uitdrukking van oogen en mond haar nieuwe sieraad ziet, kenmerkt de laatstgenoemde zich door een soort teleurstelling, dat een mooi snoetje als het hare toch in de wereld niet meer heeft gegeven dan het leven, waartoe zij het heeft gebracht, en niet eens vandaag of gisteren het bepaalde heeft kunnen teweeg brengen van haar man of broeder tot het doen of nalaten van iets te bewegen.

DE SCHILDERIJEN DOOR REMBRANDT TE ST. PETERSBURG.

III.

DE SCHILDERIJEN DOOR REMBRANDT TE ST. PETERSBURG.

III.

De Ermitage sluit zich, wat haar karakter betreft, aan bij den geheelen aard der Russische cultuur De Ermitage is een monarchistisch museum. Het is, als gebouw, wat den inwendigen bouw en de versiering der vertrekken aangaat, het mooiste museum der wereld (niet wat aangaat de verlichting op eenige plaatsen).

Bij het binnentreden ziet men aanstonds: het is niet gebouwd voor museum in den zin dien wij, Westerlingen, aan dat woord hechten; het is ook niet een voormalig paleis dat nu tot museum dient, zoo als dat in andere hoofdsteden dikwijls is. Het is het tegenwoordige paleis zelf. Het is het gedeelte van het paleis van den Keizer, in welks zalen de kunstverzameling is samengebracht. Het zijn de zalen van het paleis, waarin ook feesten worden gegeven De meubileering is die van salons en zalen. De rood-damasten en verguld gebeeldhouwde stoelen staan aan de wanden, de lichtkronen hangen in het midden der zolderingen. De tafels, die vazen of andere kleinere voorwerpen dragen, staan in het midden der vloeren. Het is alles zeer verzorgd en uitmuntend onderhouden.

De militaire en burgerlijke bedienden zijn eenvoudig, stil van gedrag en bescheiden van toon. Men bemerkt: men is in de woning van een zéer groot heer, die den menschen veroorlooft zijne collectie kunst te beschouwen.

Het tijdperk van REMBRANDT's ouden dag van 1655 tot 1669 stellende, vinden wij uit die jaren tien schilderijen te St. Petersburg, waarbij den Ecce Homo in de collectie Orloff-Davidoff, het portret van een jongen Capucijner Monnik in de collectie Stroganoff, het portret van een Jong man in de collectie Youssoupoff, terwijl in de Ermitage zijn aan:

Oud- of Nieuw-Testamentische voorstellingen: De verloochening van Petrus, zonder jaartal 1); Joseph aangeklaagd door Potiphar's vrouw, van 1655 2) en De Verloren Zoon, van 1669 3); en aan

Persoonsafbeeldingen of portretten: Het portret van een onbekend man, van 1641 4); het portret eener Jonge dame met eene bloem in de hand, van 1656 5); het zoogenaamde portret van den Hollandschen dichter Jeremias de Decker, van 1666 6) en Titus met de bruine muts, zonder jaartal 7).

Tusschen de door enkele kenners als bij elkaâr behoorend voorgestelde stukken De bloedige rok van Joseph, Abraham de Engelen ontvangende, beide uit het tijdperk van het midden-leven, èn den Verloren Zoon, die, in tegenspraak met Vosmaer, door de latere geleerden, in het tijdperk van den ouden dag wordt gesteld, bestaat een groot onderscheid. Zijn de twee eerste stukken in een min of meer gladde manier (lang niet de »gladheid" van sommige der beste stukken van den meester!), die zelfs aan het auteurschap van REMBRANDT zoû doen twijfelen, — het

1) Bode, VI, 41.
2) Bode, VI, 33.
3) Bode, VII, 129.
4) Bode, VII, 83.
5) Bode, VI, 137.
6) Bode, VII, 59.
7) Bode, VI, 125.

stuk voorstellende den terugkeer van den Verloren Zoon is in de bekende, min of meer ruige, manier van den schilder. Er bevinden zich op dit doek zes figuren: de vader, staande, met rooden schoudermantel, zijn handen uitgespreid houdend tegen den bovenrug van den vóór hem, tegen hem aan, knielenden zoon, die in gescheurde kleederen, door welker scheuren de bloote huid gezien wordt, voor hem ligt. Een man, een familielid of buurman, staat, aan de rechterzijde der schilderij, van den toeschouwer af gerekend, de ontmoeting te beschouwen, met een gelaat, waarvan de uitdrukking geheel door den aard van het geval wordt bepaald; naast dien is een andere man gezeten, die onverschillig toekijkt. Verder een vrouw, nieuwsgierig tegen den steenen poort op den achtergrond leunend, en een tweede vrouw, verder af, die men nauwelijks onderscheiden kan.

De houding van den vader en den zoon is goed gegeven. Over 't geheel is ook echter dáárin iets te weinig bezields. De houding van het hoofd van den zoon tegen zijn vader aan, die doet denken aan een schaap, dat zijn stal en zijn voederbak eindelijk heeft teruggevonden, is voortreffelijk; ook het detail der bloote voeten, die met de voetpalmen naar den toeschouwer heen gekeerd liggen, is treffend. Maar datgene wat het levende, in hoogeren zin, het wáarlijk aandoenlijke in deze bizonderheden zoû zijn, ontbreekt, gelijk het ontbreekt in den toon der geheele schilderij. Het is alles begrépen, en men moet een groote geest zijn om aldus te begrijpen dat een weêrkeerende Verloren Zoon zijn zal als een schaap in zijn stal. Het is alles begrepen, meer begrepen dan gevoeld. En daarom is deze groote schilderij geen meesterstuk. Het is gewerkt in de ruige manier, die anders juist zooveel aandoening inhoudt, maar de aandoening is er niet in bereikt.

De Verloochening van Petrus en Joseph

aangeklaagd door Potiphar's vrouw, zijn beide vrij groote stukken, het eerste tot de omvangrijke werken behoorend, met levensgroote figuren, het tweede een werk van de kleine en fijne soort, de Kabinetskunst, maar dit bijzonder groot in zijn soort.

Het eerste is een van REMBRANDT's mindere werken, het tweede komt mij voor een voortreffelijk werk te zijn.

Van geheel anderen toon dan b.v. de Gelijkenis van de arbeiders in den wijngaard, van 1637, dat ik reeds ter sprake bracht, en dat uitmunt door den bizonder fijnen toon, die het door de twee boogvensters binnenschijnend licht teweegbrengt, terwijl die vensters zelf, met het licht, zooals het mat tintelt aan de onderzijde hunner bogen en zoo als het lucht-azuur buiten de vensters er meê is gedrenkt ofschoon zon noch zonneschijn zelf te zien zijn, — tooverachtig delicaat van behandeling, — van geheel anderen toon, is Joseph aangeklaagd door Potiphar's vrouw, een uitmuntend, groot voorbeeld van REMBRANDT's »kleine-kunst".

Maak eerst de deelen der schilderij op zich zelf tot het onderwerp van uw aandacht, »als schilderwerk". Zie het bleeke rood van het met hermelijn met vlokken van verschillende kleur omzoomde ochtendkleed of nachtelijk overkleed van Potiphar's vrouw. Zie deze mat glansende, soepele, steenroode zijde. Zie dan het wit van het hemd, het blank van bovenborst en hals met de paarlensnoer, en daarboven het bleeke, scherpe, liegende bakkesje, met de misdadige scherpte in den blik, het verticale schaduwvolle rimpeltje boven den neus en den schijn van valschheid over het geheele gezicht met de dien schijn accentueerende houding van neus en mond. Zie de witte, bleekgulden en donkerroode, rood-fluweelen deelen van het bed, naast waar zij is gezeten, met die van Joseph's mantel, die over het voeteneind hangt, zie de figuur van Joseph

aan de andere zijde van het bed, in zijn olijfgroengeele tunica, met rood gestreept, en zijn zwart en rood gestreepte ceintuur, waarvan, aan de zijde van den toeschouwer, een bos zwarte sleutels afhangt. Zie zijn gezicht onder de bruine lokken, (waarin men onmiddellijk juist den Titus met de bruine muts, die ook hier in de Ermitage hangt, herkent), zie zijn houding, maar vooral het zeer geringe gebaar van zijn linker hand. Hij heeft deze nauwelijks even opgelicht van de rechter hand, die hij van voren aan zijn gordel houdt, de vingers dezer linker hand ternauwernood, niet uitspreidend, maar slechts van elkaâr af houdend. Beschouw al deze onderdeelen, het licht op de vrouw en op het bed, de overige deelen in donker, de figuur van Potiphar, in oostersche militaire kleeding, aan de andere zijde der vrouw, — beschouw al deze onderdeelen en zie, hoe zich *daaruit* en *in verband daarmeê blijvend*, de toon der schilderij heeft ontwikkeld.

Zoo als een sublime geest, dat is met dat gevoel, met welk zoo een geest, in den droom het wezen van zoo een geval gewaar wordt, zóó is de toon die figuren en voorwerpen omgeeft en waarin zij zelf met al hun deelen gedompeld zijn.

Van de persoons-afbeeldingen uit het laatste tijdperk denk ik het eerst aan Titus met de bruine muts.

Het portret van de Jonge vrouw met de bloem in de hand is overigens ook heel mooi.

Er is een ongeëvenaarde eenvoud in bereikt. Met haar witte muts, breede witte kraag, witte manchetten en zwarte kleed, zit daar de levensgroote jonge vrouw. Zij is niet bizonder lief. Zij heeft den schilder niet tot hooge verrukkingen gebracht; maar de gratie van de allergewoonste levenstevredenheid, het groote geheim der geringen, is er in uitgedrukt.

Zoo als in alle goede werken, is de harmonie hier volkomen tusschen de verschillende factoren: tusschen het karakteristieke of persoonlijke ziel-weêrgevende, dat de uitdrukking der oogen is, die, in de combinatie van den blik van elk der oogen met dien van het andere, de subtile vondst eener blijde levenszekerheid uitdrukken; tusschen de houding verder, en het geheele wezen der vrouw, èn den toon der schildering, die dit alles omademt.

Het zoogenaamde portret van Jeremias de Decker, den dichter »uit de school van Vondel" naar het heet, een borst-stuk, stelt dezen voor in zwarte kleeding met een rits kleine knoopjes onder elkaâr over de borst, een grooten, zeer breed geranden zwarten flamberd, waarvan de schaduw over het bovenste deel van zijn gezicht valt, en een eenvoudig liggend wit kraagje. Hij draagt een karteligen, krulligen, ros-blonden knevel. Dit portret is in de zeer ruige manier en het gezicht laat een impressie van rosheid, oranje-roodheid na, terwijl overigens de dichterlijke geest er zeer moeilijk in te bekennen is.

Maar gaan wij nu over tot het portret van Titus, Titus met de bruine muts. De jonge man — hij was negentien jaar oud, toen dit portret geschilderd werd — is voorgesteld tot aan het middel, in bronskleurig fluweelen buis en met een weeke baret van gelijke kleur op het hoofd; zijn lange, zachte, bruine lokken, waarvan kortere het bovenste deel van zijn voorhoofd bedekken, hangen weelderig neer langs zijn gezicht tot vol over zijn schouders.

Dit portret vertoont niet de weemoedsuitdrukking, die wij van andere, overigens soortgelijke, afbeeldingen van Titus kennen en waarop de zelfde uitdrukking uit de oogen waast, als die wij op de Minerva, strakker gehouden, en in het oude-vrouwen-portret, meer ver-

weekt en gelijk aan den toon van het geheele schilderij geworden, kennen. Maar dit portret geeft een prachtige en aandoenlijke karakteristiek. Titus behoorde tot die halve-kunstenaarsnaturen, die voor een kunstenaar zulk een bijzondere bekoring hebben, en voor den vader van zulk eenen van een met vlijmenden weemoed vermengde bekoring zijn. Een halve-kunstenaarsnatuur, niet in den zin van een gebrekkig, een zot, een emphatisch, een nurksch en kommenijsbaas-achtig kunstenaar; maar een halve-kunstenaarsnatuur in den zin van een mensch, die de fijnheid en de gevoeligheid van een kunstenaarsnatuur heeft, maar niet de kracht om die fijnheid en gevoeligheid tot iets objectiefs buiten zich, tot een kunstwerk, om te zetten; een, die met zijn gevoel alles begrijpt, wat den volledigen kunstenaar bezig houdt en interesseert, alle gedachten en natuurverschijnselen van het hooger ziele-leven, maar die het vermogen mist deze eigenschappen buiten zich te toonen.

Zulke menschen zijn aan de kunstenaars bizonder dierbaar. Zij zijn in zekeren zin de wederhelft van de ziel zelve van den kunstenaar. Zij begrijpen den kunstenaar, den buitengewoon fijn-gevoelige; zij kunnen met hem spreken en beminnen hem op hun beurt, zonder dat ooit de nadeelen der kameraadschappelijkheid tusschen twee volledige kunstenaars, hun omgang zullen bedreigen.

Deze menschen, deze fijne creaturen, dragen echter, in weêrwil van alles, diep in zich verborgen het besef dat hun leven onvolledig is, en dat zij, door hun vrouwelijkheid, hun vrouw-achtigheid, die hun beminnelijkheid voor de volkomen kunstenaars uitmaakt, — de geheele vervulling van hun leven noodzakelijk zullen missen.

Zij beseffen hun eigen leven als slechts half tot verwezenlijking gekomen, en kijken daarom, wanneer hun

innige gemoedsneiging in hun blik tot uiting komt, vragend het leven in.

Het is deze houding van de menschelijke ziel, welke REMBRANDT in dit portret van Titus heeft afgebeeld: een zeer veel grooter dichter, die Titus, dan onze vriend Jeremias de Decker, al heeft hij ook nooit twee regels samengerijmd! De mond is zacht en weemoedig gesloten, het gelaat is bleek, en, als reeën van uit een blanke grot, kijken de oogen het leven in, angstig, schuw, maar nog niet geheel teleurgesteld, nog vragend of in de verte het verwachtte niet opdaagt, het geluk, de volgroeïïng van hun leven, de verwezenlijking hunner illusiën.

Toch is dit portret geen meesterstuk. Het is ons dierbaar, maar wij erkennen, dat het ons voor een deel dierbaar is omdat het voorstelt Titus en wel op déze wijze.

DE SCHILDERIJEN DOOR REMBRANDT TE ST. PETERSBURG.

IV.

DE SCHILDERIJEN DOOR REMBRANDT TE ST. PETERSBURG.

IV.

Behalve de Oude vrouw met de zwarte kap, uit REMBRANDT's tweede levens-tijdperk, zijn ook de twee er bij behoorende, die met de roode en die met de witte hoofdkap, van 1654 en 1658 1), beste werken, die met de roode kap, edel van gelaat, en gevend een aangrijpende andere schakeering van het diepe en stille verdriet, dat in deze drie vrouwen is afgebeeld.

Bij de vrouw met de zwarte kap is nog weemoed aanwezig, bij die met de roode is het verdriet alleen overgebleven, diep en scherp. Een innig en onherroepelijk gewondde ziel schijnt uit deze beeltenis.

De vrouw met de witte kap en het boek op den schoot, die geruimen tijd — ten onrechte, want zij gelijkt volstrekt niet op de bekende portretten van deze — voor REMBRANDT's moeder is doorgegaan, is niet edel van gelaat. Maar het diepe verdriet, — hier dus weer in andere onderscheiding — dat de oorspronkelijke gemoedsleelijkheid niet heeft uitgewischt — verzwakt de waarde dier onedelheid geheel. De schilderij is een afbeelding van het verdriet, dat er lood-grauw in neêrhangt, en de kracht of waarde, die de gelaats-

---

1) Bode, V, 199 en VI, 187.

vormen anders voor den beschouwer zouden hebben, doet bezwijken.

Deze drie werken samen vormen een van alle andere onderscheiden afdeeling in de kunst van Rembrandt. Nergens elders heeft hij deze gemoedsgesteldheid weêrgegeven.

Die dit drietal niet heeft gezien, kent den meester niet volledig.

Behalve deze zijn nog de volgende voortreffelijke werken door Rembrandt in de Ermitage:

Het, niet een gesteldheid of bewogenheid der menschelijke ziel wedergevende, maar het een persoon karakterizeerende, oude-dames-portret van 1650—52 1) (No. 829 van den Ermitage-catalogus): nietigheid en lichte ploertigheid van trekken, door een zekeren mooyen goedhartigheids-gloed, die van binnen uit door de oogen komt en zich ook in den glimlach heeft genesteld, goedgemaakt.

Een meesterstuk, weêr in een geheel andere soort, ook dit. Hier niet de leelijkheid der vormen, die door de liefde-volle schilderwijze tot schoonheid wordt, zoo als in de Flora, welke Flora geen menschelijke ziels-bewogenheid of menschen-karakteristiek, als tot het persoonlijke der voorgestelde behoorend, te kennen geeft, maar een mystisch-lyrisch-phantastisch schilderwerk is.

Hier ook niet de leelijkheid der vormen, die door een groote menschelijke zielsaandoening wordt onbelangrijk gemaakt, als in de vrouw met de witte kap.

Maar hier de permanente mooi-goedaardige gemoeds-geaardheid, die met haar licht-glans de ordinairheid der vormen overwaast, en ze waardeloos doet achten.

---

1) Bode, V, 149.

Bij deze drie dus, op deze drieërlei wijze, de strijd tusschen het meer directe of oogenschijnlijke èn het diepe, meer innerlijke, — waarbij dit laatste overwint.

Vervolgens het knapen-portret, van 1634 1) (No. 843 van den catalogus), dat langen tijd aan Govert Flinck werd toegeschreven. Het is een fraai stuk, een der gladste door Rembrandt gemaakt. Het is een soort van prinsje in kleeding en aangezichts-soort. Hij draagt een rood-fluweelen barret met veêr en een buis en mantel van goud brokaat en rood-fluweel, met gouden tressen afgezet. Zijn gezicht is kinderlijk dik en glad en de donkere, zeer groote, open oogen vullen geheel de kassen. Hij ziet er voornaam uit door den aard der vrijmoedigheid in den mond-vorm en den oogen-blik: niet trotsch, maar met een soort van vanzelf sprekende onbelemmerdheid.

Dit portret zoû ook door een Italiaan kunnen zijn, in zijn volheid van klare en geacheveerde factuur.

Eindelijk is er nog het portret van een Turk en dat van een Ouden Jood (nos. 813 en 815 van den catalogus), die mooye eigenschappen hebben: bij den Turk de prachtige tulband, één ding zijnde met de levens-stijl-vaste en kleurig-levendige oogen-uitdrukking en wangentint, bij den ouden Jood de zwakheid van uitdrukking der oogen met zakjes er onder, de slapheid der onkleurige wangen, en den onwetend geopenden mond onder de duffe baard.

Ik ben op reis gegaan om eenige mij nog onbekende schilderijen van Rembrandt te zien. In de eerste plaats te St. Petersburg. De collectie Rembrandts in het

1) Bode, III, 103.

Ermitage-museum te St. Petersburg is als de mooiste collectie Rembrandts bekend.

Daar het mij om schilderijen en niet om volken en steden te doen was, heb ik mijn verblijf in de steden niet zoo lang gemaakt, dat ik er meer dan enkele vluchtige notities omtrent het aanzien der straten over kan geven.

In het Ermitage-museum mocht ik zeer aangename uren doorbrengen.

Ik had den Nederlandschen gezant te St. Petersburg verzocht voor mij de vrijheid te vragen om in het in deze zomermaanden gesloten Ermitage-museum te verwijlen en aanteekeningen te maken. Deze had die bizondere vriendelijkheid.

Ik heb vervolgens een bezoek gebracht bij den heer Wsevoleffsky, Grootmeester van het Keizerlijke huis en directeur van het Ermitage-museum. Deze verbleef, ongesteld, in zijn landhuis op het eiland Yélagine, grenzend aan de witte zomer-residentie van den Czaar op dit fraaie eiland.

Hij betoonde zich een beminnelijk mensch in het gesprek en herinnerde zich met genoegen zijn langdurig verblijf aan het Russisch gezantschap te's-Hage, reeds veertig jaar geleden.

Met bizonder verlof heb ik in de stilte van het gesloten museum met de Rembrandt's gezeten en ze heerlijk rustig kunnen beschouwen.

Ik voor mij ben van meening, dat de Ermitage de mooiste collectie oud-Hollandsche, zeventiende-eeuwsche, schilderijen van alle buitenlandsche musea heeft, en dat de Hollandsche zeventiende-eeuwsche school van alle vóór-negentiende-eeuwsche scholen in de Ermitage het best vertegenwoordigd is. Ik bezocht ook de collectie Rubensen, Van Dijck's, Murillo's, Reynold's, de Italianen, en de 17e- en 18e-eeuwsche Franschen. Van RUBENS is er een goede Hélène Fourment (RUBENS' tweede

vrouw), een goede Isabella Brant (RUBENS' eerste vrouw), een goede Oude Dame in leunstoel, een voortreffelijke Bacchus (no. 550 van den Ermitage-catalogus) en een uitmuntend stuk, met de allegorische voorstelling, onder de gedaante van een naakten grijsaard en eene naakte jonge vrouw, van het Bondgenootschap tusschen het Water en de Aarde, verder een aardig portret van een Kamenier der Aartshertogin Isabella.

Van VAN DIJCK merkte ik op een mooyen Karel I, Koning van Engeland en zijne vrouw, Henriëtte Maria van Frankrijk, verder de portretten der twee jonge ladies Elisabeth en Philadelphie Wharton.

Van MURILLO, — een meester, die bij de tegenwoordige schilders niet zeer gezien is, een meening, die ik tot mijn leedwezen niet kan deelen — (mits men de beste werken, zooals er te Dresden zijn, indachtig zij, vindt men er naar mijne meening meesterstukken bij) — van MURILLO een Aanbidding der herders...

Ik kan over deze schilderijen hier slechts enkele aanstrepingen geven.

Bij de Italianen vond ik bepaald práchtige stukken. Van TITIAAN de Danaë (om te vergelijken met die van REMBRANDT!), een Maria met het Christuskind, een Heilige Magdalena, een Venus aan haar toilet; van PAOLO VERONESE een Mozes in het Rieten Korfje (een »waterwieg"!)

Van RAPHAËL twee der allerbeste werken: de Madonna Connestabile, uit Perugia (1503) en den Heiligen George met de orde van den Kousenband, gemaakt in RAPHAËL's 18e en 21e levensjaar, — heerlijke kleine stukken.

Nog andere, goede werken, van FRA ANGELICO, SANDRO BOTTICELLI, LUINI, ROMANO, PERUGINO.

Bij de Spanjaarden een VELAZQUEZ: den jongen Philips de IVe van Spanje.

Van de oude Franschen — bij wie een groote verzameling POUSSIN's en CLAUDE LORRAIN's — vond ik het mooist eenige GREUZE's en LEMOYNE's, ook van MIGNARD en VAN LOO goede stukken. WATTEAU en FRAGONARD zag ik elders beter vertegenwoordigd.

Maar de oude Nederlanders, de tijdgenoten van REMBRANDT ... ik geloof niet, dat één Nederlandsch museum zoo een groote verzameling stukken van ze heeft en zóó véel pracht-stukken.

Daar is: de Voorstelling van de Bruid door VAN DER HELST, een enorme compositie, *prachtig* (gij weet, dat b.v. POTGIETER aan VAN DER HELST boven REMBRANDT de voorkeur gaf), en heel anders dan de Schutters-maaltijd. Mooyer dan alle VAN DYCK's hier, vind ik deze VAN DER HELST. Het is een doek, niet veel kleiner dan de Schutters-maaltijd, naar 't mij zoo op 't oog lijkt iets minder breed maar hooger. De vader en de moeder van den bruidegom zijn op armstoelen gezeten op een terras in den tuin. De bruidegom geleidt, hare hand op zijne hand houdend, de bruid tot zijn ouders.

Dit stuk stelt de familie Blaauw voor, met de bruid van den zoon. Het is, naar mijn idee, eenig in zijn soort en niet genoeg te bewonderen, om dat het geeft het *wáárlijk aristocratische*, bereikt (in onze bloeiperiode) door het *burgerlijk Hollandsche*. Ziedaar! Dát is het sentiment, wat onze hoogere burgerij in de zeventiende eeuw vervulde. Dat sentiment bevindt zich in het begrip en in het gevoel dezer schilderkunst. Dat zijn nu Hollanders, maar het kon ook een Fransch of Engelsch vorstenhuis zijn. Ik dwéep met de burgerlijke kleine schilderijen van TERBORCH, METSU, vooral van DE HOOCH, ik ben verzot op de boeren van JAN STEEN, — hier alle op ongeëvenaarde wijze vertegenwoordigd — maar deze VAN DER HELST heeft nu juist wat men bij al die anderen vruchteloos zoekt: de *noblesse*, de majesteit zoû men

bijna schrijven, in groote afmetingen en verhoudingen, in *grooten stijl*, en zóó, dat het toch door en door en alléen Hóllandsch is.

De hoofden-bouw, de gelaats-uitdrukking, de houding en de kleeding — altijd door en in de schilders-factuur, — is misschien bij de Engelsche vorsten en edellieden van VAN DIJCK fijner, — er is een gloed van volkomen van zich zelf zekere voornaamheid door deze schildering gegaan, die haar met het beste vorstelijk gevoel, zooals dat leefde in de modellen en in kunst is overgebracht door VAN DIJCK, zeker minstens gelijk doet zijn.

REMBRANDTS TE MÜNCHEN EN TE WEENEN.

REMBRANDTS TE MÜNCHEN EN TE WEENEN.

De eerste vraag omtrent een Rembrandtiek schilderij behoort niet te zijn of het een èchte, maar of het een móóie Rembrandt is.

De vraag moet eigenlijk zelfs, zoo niet alléen, dan toch in de éerste pláats, zijn, of het een mooie schilderij is; daarna eerst of zij door Rembrandt of door een ander is geschilderd.

Een mooie schilderij, die slechts schijnbaar een Rembrandt is, is iets beters dan een leelijke schilderij, door Rembrandt zelf geschilderd, — wie zoû het kunnen tegenspreken?

Het grootste gedeelte der Rembrandt-literatuur — Neumann spot met die philologen maar is er feitelijk toch min of meer zelf een — is gegeven door lieden, van wie sommige wel veel verstand van schilderkunsttechniek hadden, maar van wie niemand verstand had van schoonheid of poëzie.

Een uitstekend, degelijk werk over Rembrandt, ook correct van uiterlijk en aangenaam in de hanteering, is het groote boek door Emile Michel. Het verhoudt zich tot vele duitsche geschriften over het zelfde onderwerp zoo als veel fransch' tot veel duitsch' (philosophie, enz.), dat wil zeggen: de schrijver heeft zich de duitsche (en de engelsche en de hollandsche) vondsten geässimileerd en een beschrijving van het leven

en werken van den schilder gegeven, die van het begin tot het einde prettig om te lezen is. Maar als *geestelijk werk* is het boek van MICHEL niet anders dan wat geliefhebber in de manier van HIPPOLYTE TAINE, in den vorm dezer monographie.

Het zijn echter EDUARD KOLLOFF (in VON RAUMER's *Historisches Taschenbuch* van 1854), FROMENTIN en ook EMILE VERHAEREN, die het meest aesthetische over REMBRANDT hebben geschreven. Het overige bestaat uit hetzij van poëzie onkundige maar op zich zelf vaak bekwame, wetenschap, hetzij ethisch, historisch, lyrisch kouten, dat met de kunst zeer weinig te maken heeft (zoo b. v. het zotte en naar ordinaire geestespommade riekende betoog van COQUEREL: *Rembrandt et l'Individualisme dans l'art.*)

Tot een bepaald indringende ontleding brengt echter ook KOLLOFF het niet. Zijn opstel is het onopgesmukt maar door en door ernstig gemeend betoog van een innigen en hartstochtelijken, maar dien hartstocht verbergenden, minnaar van den meester, vóor de naturalistische kunst en tegen degenen, die meenden, op grond der aangenomen kunstwetten, die naturalistische kunst om haar gemis van alle bestand-deelen, waaruit goede kunst heette te bestaan, te kunnen veroordeelen.

Hij betoogt hoofdzakelijk, dat REMBRANDT, door het diepe inleven van REMBRANDT's geest in de voor te stellen gebeurtenissen (b. v. van den *Barmhartigen Samaritaan* of van *Christus voor de zieken predikende* (de Honderd-guldens-prent), o. a. ook een zelfde c o m p o s i t i e-deugd toont, zonder te componeeren in den zin, die dit woord meestal heeft, als de andere meesters, die c o m p o n e e r d e n volgens de vastgestelde regelen der kunst.

Waar KOLLOFF over REMBRANDT spreekt in vergelijking met de Italianen, is het een betoog, dat juist zoo zou

kunnen gelden bij eene beschouwing tegenover elkaâr der kunst van DE BALZAC en DELAVIGNE of van AGNES BELL, de schrijfster van *Wuthering Heights*, en KEATS.

Maar, de Rembrandts te Weenen. De galerijen-SCHÖNBORN, -KINSKY en -HARRACH heb ik niet kunnen zien, maar wel kan ik verzekeren, dat de HOFMUSEËN en de LIECHTENSTEIN-, CZERNIN- en LANCKORONSKY-galerijen te Weenen samen slechts drie min of meer goede Rembrandt's bevatten.

Ik verzoek den vriendelijken lezer mij wèl te begrijpen. In mijne schatting, komt het er, zoo als gezegd, betrekkelijk weinig op aan, uit te maken of een schilderij een echte Rembrandt, uit de eerste hand, is, dan wel een, minder of meer gelukkige, copie door REMBRANDT zelf, een copie door een tijdgenoot van den meester, of een copie uit later tijd. Het is heel interessant, maar het komt er niet in de eerste plaats op aan.

Mocht men dus mogelijk met archæologische præsumpties aankomen, om te betuigen, dat mijne hier volgende beweringen onjuist zijn, dan zal ik hierop niet kunnen ingaan. *Is* een der door mij als zoodanig aan te wijzen stukken géén copie, géén onecht stuk, — een prùl is het in elk geval. 1)

Van de minder fraaie Hof-museum-schilderijen te Weenen, die als Rembrandt's zijn geboekt, houd ik b. v. No. 1273 van den catalogus, getiteld Rembrandt's moeder, voor een schilderstuk uit later tijd, en dat zeker niet door REMBRANDT zelf is gemaakt. Zijn de meeste andere Weener Rembrandt's, stukken, waarin men *den toon* van den meester heeft nage-

1) Ik gebruik het woord »copie" niet om iets anders aan te duiden dan hetgeen met het woord »imitatie" wordt aangeduid. Ik spreek van »copie" in den zin van copie *van den stijl of de manier*, terwijl het daarbij zonder belang wordt of het *onderwerp* der copie al of niet ook door den meester zelf in goede kunst is behandeld.

bootst, — deze Moeder is het werk van iemand, die om den toon heelemaal niet heeft gedacht, die namelijk een, in der daad verbázend nietig, begrip van kunst had en van toon wellicht nooit had vernomen. Dit stuk beduidt niet meer dan een gewone oleographie.

Nog erger misschien is het met de nummers 1271 1272 van den catalogus, de portretten van een zeventiende-eeuwsch Hollandsch echtpaar van omstreeks vijftig of veertig jaar.

Is de Moeder het werk van een copiïst, die er zich op heeft toegelegd uiterst nauwkeurig en netjes Rembrandt's donkere kleuren weêr te geven (hoewel in voor REMBRANDT veel te afgebakende vormen), — de vriend, die zich aan déze portretten heeft gewaagd, was het blijkbaar met den meester oneens, dat alles zoo somber en donker moet zijn. Hij heeft copiën van bekende stukken van REMBRANDT geleverd, maar aan de gezichten een uitdrukking van algemeene frissche levens-opgewektheid gegeven, en de afbeeldingen, vooral de aangezichten, flink weg neêrgeschilderd, met vroolijke, lichte tinten, die nauwkeurig verschillende ròze en witte zeep-tinten wedergeven.

Vervolgens is er eene schilderij, in den catalogus genaamd Der singende Jüngling (No. 1269), maar waarvan schrijvers, die het portret van TITUS, REMBRANDT's zoon, nu goed kennen, en wellicht zelfs weten, dat deze niet aan zang deed, beweren, dat men daar veeleer de Lezende Titus voor in de plaats moet stellen. Dat ben ik met die geleerden nog niet zoo geheel eens. Dat het portret TITUS voorstelt, is zeker, maar dat het eerder een zingende dan een lezende jongeling voorstelt, is even zeker. Weet gij wat, vrienden? Laat ons zeggen, dat het TITUS is, die door het lezen van dat boek daar vóor zich zoo in begeeste-

ring is geraakt, dat hij den tekst is gaan declameeren.

Volkomen zeker is echter voor mij, dat het schilderij een platte copie, en geenszins door REMBRANDT geschilderd, is.

Nu is er nog een Apostel Paulus (No. 1270), even veel waard als de Singende Jüngling; en eindelijk: twee Zelf-portretten.

Bij de zoogenaamde Zelf-portretten, die van de hand van copiïsten zijn (te München, in de Alte Pinakothek, is er ook zoo een) is drieërlei handwerk te onderscheiden.

De eenen schilderen, in donkere, bruine, bruin-roode, zwarte kleuren — daarbij bedoelende den toon van REMBRANDT weêr te geven — gewoon weg, volgens hún kunst, het portret van REMBRANDT, zonder bijzondere gelaats-uitdrukking overigens, — waardoor iets ontstaat, dat zich bij uitstek kenmerkt door wat men al-zijdige *wezenloosheid* zoû kunnen noemen.

De tweeden schilderen het portret van REMBRANDT ook in de bekende donkere kleuren, maar waarbij zij dan trachten aan REMBRANDT's gelaat een uitdrukking te geven, die REMBRANDT naar hun idee wel gehad moet hebben: zoo heeft een der twee zelf-portretten in het Hof-museum te Weenen een uitdrukking van onmiskenbare *gemoedelijkheid*, terwijl het zoogenaamde zelfportret te München (No. 333 van den catalogus) een even onmiskenbaren *trots* te kennen geeft. Ik begrijp volkomen dat Bode reeds in 1883 de echtheid van dit stuk betwijfelde. Deze, hier in de tweede plaats bedoelde, copiën, geven een scherper aandoening dan de eerst-genoemde, aangezien dezen zich onderscheiden door *potsierlijkheid*.

De derde soort van copiïsten streeft er naar REMBRANDT's manier, ook in kleine karakteristieke onder-

deelen, en ook in de eigenaardigheden van REMBRANDT's gelaatsuitdrukkingen, weêr te geven.

Zulk een copiïst zegt tot zich zelf: »REMBRANDT was trotsch of neêrslachtig en gaf, ook als het hem zelf gold, de natuur naar waarheid weêr; maak ik dus in van-die sombere kleuren een portret van REMBRANDT, waarop hij trotsch of neêrslachtig kijkt, dan ... maar neen! Dan is het tòch nog niet net zoo goed alsof hij het zelf had gemaakt, want REMBRANDT had een heel eigenaardige wijze van weêrgeven van gemoedsneigingen in de aangezichten ... men begríjpt REMBRANDT's uitdrukkingen niet precíes, maar zús en zóo déed hij het ..."

En nu gaat de copiïst dus weêrgeven dat wat tot het diepste eigene van den meester behoort: de uitdrukking van neêrslachtigheid of trots, of een andere, al of niet gemengde, uitdrukking van gemoedsgesteldheid, zóo als die bij REMBRANDT verschilt van hetgeen men zoo oppervlakkig weg voor de uitdrukking van zulk een gesteldheid of neiging zoû houden, met andere woorden: het intime eigenaardige van des meesters kunst zelve.

Hierdoor ontstaat noch het alzijdig wezenloze der eerste soort copiïsten, dat, binnen zijn proporties, nog wel eens een zeker provinciaal of rederijkers-brio heeft: de gulle Schwung van den oleograaph, die pleizier heeft in zijn werk, — noch de potsierlijkheid der tweede soort, die bij den beschouwer althans een beweging, al is het ook de averechtsche, namelijk die der hilariteit, te weeg brengt; maar hierdoor ontstaat een koude en doode schennis, de arbeid van het geborneerde, klein-verstandelijke, nietig-scherpzinnige, die wil evenaren of door onkundige conservatoren gelijk gesteld wordt met: hetgene, dat juist het schitterende tegendeel van al deze eigenschappen is.

In de verzameling van vorst Liechtenstein te Weenen telde ik zeven Rembrandt's, waarbij twee goede, genoemd: Rembrandt's zuster, Lysbeth van Rijn, en: de zelfde Lysbeth, aan haar toilet.

In de verzameling van graaf Czernin was éen Rembrandt, die er helaas geen was, en in die van graaf Lanckoronsky waren er drie, waarvan éen, een zelfportret, een niet zoo heel sterke, maar dan toch een goede, Rembrandt mag heeten.

Tot de elf Rembrandt's, die de catalogus der Münchener Alte Pinakothek opgeeft, behoort, behalve het reeds genoemde zelf-portret, een Heilige Familie, een groote schilderij, die nog het beste der hier aanwezige stukken is. Het is een der werken uit Rembrandt's eersten tijd, en in de zelfde, min of meer »gladde", manier als de Afneming van 't Kruis en de Ongeloovige Thomas te St. Petersburg.

Vervolgens is er te München een Afneming van 't Kruis (No. 326 van den catalogus), de zelfde compositie als te Petersburg, volgens den Münchener catalogus in tijdsorde aan het Petersburger stuk voorafgegaan, en in elk geval beter dan het doek in Rusland. Dit is dus ook een goed stuk van Rembrandt te München. Het dagteekent van 1633.

De hierbij behoorende Oprichting van het Kruis (No. 327) is daarentegen weêr minder. En de overige zeven stukken te München zijn al zeer weinig zaaks.

Van het Turken-portret (No. 325) is alleen de tulband wel aardig, maar een Rembrandt?

Abraham's offer (No. 332) is een bijzonder geringe en eenigszins veranderde herhaling van het

toch al niet allerbeste werk van dien naam in het Ermitage-Museum.

Het Münchener stuk is dramatischer en duidelijker. Abraham's gezicht, dat in de Ermitage nagenoeg géen uitdrukking heeft, is hier in een leelijken grijns vertrokken, en de Engel, die Abraham's arm tegenhoudt, beschikt over een uiterst gemoedelijke en burgerlijke wereld-wijsheid (›Laat je zoon met rust!" schijnt de Engel te zeggen, »wat zal je 't je in 't leven moeilijk maken!") —; het stuk mist niet alleen de demi-teintes, die aan het Petersburger doek verdienste geven, maar is in zijn geheel bepaald ordinair.

De overige Münchener Rembrandt's zijn òf onecht òf zoozeer gerestaureerd, dat het aan onechtheid gelijk is.

TE BERLIJN.

TE BERLIJN.

I.

Berlijn is een gezellige stad. Ik geloof eigenlijk dat van dergelijke groote steden Londen, Parijs en Weenen de mooiste zijn: steden met een vele eeuwen oud verleden, dat nog te zien is, en die toch ook nu nog zeer groote levende steden zijn. New-York en andere Amerikaansche steden zijn natuurlijk nog veel nieuwerwetscher dan St. Petersburg en Berlijn.

Berlijn is een gezellige stad. Men komt aan midden in de stad. Dadelijk buiten het station is men te midden van het drukke straatverkeer. Voor men het weet staat men onder een brug, waar met een groot geweld de treinen overheen rollen, terwijl de omnibussen, rijtuigen, voetgangers, om u heen bewegen, en te midden van de bonte reclamen-volle muur achter u een advertentie van een badhuis, waar men in kunstmatigen sterken golfslag in de open lucht zwemmen kan, door u wordt gelezen.

Men neemt zijn woning daar ergens vlak in de buurt en men gaat uit om te midden der Berlijners te middagmalen. Die een volk wil leeren kennen, moet zich onder het volk begeven. Het groote onderscheid bij het middagmalen is wijn of bier. Wanneer men in de »Bierpaläste" of in neutrale, dat is wijn- en bierschenkende restauraties, bier drinkt, is men de broeder der overige aanzittenden, en zelfs van den kellner;

maar drinkt men wijn, dan is men de meerdere. De lieden zijn dan hoffelijker, maar niet meer hartelijk jegens u gezind. Tot mijn leedwezen moest ik bespeuren, dat evenwel een bediende, wiens genegenheid ik dacht te winnen door een plas van het koude bier te verorberen, de hartelijkheid toch niet zóó verstond, dat hij niet poogde, bij het wisselen, mij veertig in plaats van de verschuldigde tachtig pfennig terug te geven. De schelm! De komediespeler! Zaken zijn zaken.... Ja, ja, gegrüszt, Herr Reineke Fuchs!

Te reizen, is een zaak van ervaring en slag. Vele menschen, — ik heb het bij ontmoetingen op reis dikwijls kunnen bespeuren — reizen zonder er veel meer aan te hebben dan wat onrust en wat vermoeidheid. Naar mijn idee moet de reiziger, om terstond in een stad georiënteerd te zijn, beginnen met zijn reis-handboek te bestudeeren. Hij moet van te voren precies weten hoe een stad is ingericht. Met een beetje goeden wil — met de uitmuntende platte-gronden, die er tegenwoordig zijn, — kan hij bij aankomst den weg in de stad kennen alsof hij er reeds eenigen tijd gewoond had. Enkele aanwijzingen, die het handboek doet, zullen blijken onjuist te zijn door verandering der plaatselijke bizonderheden, — het méeste zal juist blijken. Vervolgens moet hij, ook vooraf, van uur tot uur zijn programma vaststellen, na bepaald te hebben hoelang zijn reis zal duren.

Berlijn is een nieuwe stad. Dergelijke steden hebben het groote voordeel even als een huis gebouwd te kunnen worden, zóó, dat de aanleggers van te voren alles kunnen overzien en een fraai geheel van hun werk maken.

Berlijn is in haar geheel de uitdrukking, in steen en metaal van allerlei soort, van de wereldhistorische

gebeurtenis, die in 1870—71 de keurvorsten van Brandenburg en koningen van Pruissen tot Duitsche keizers maakte en het huis Hohenzollern zijn hoogste grootheid deed bereiken.

Het is bijzonder opmerkelijk, dat die ontzachlijke gebeurtenis, die de oorlog, de overwinning, de samenstelling van het Duitsche rijk, de stichting van dat nieuwe keizerrijk, was, niet tot een nieuwen grooten stijl in de kunsten aanleiding heeft gegeven. Want de beeldhouwer BEGAS en de schilder MENZEL zijn mannen van talent, MENZEL van groot talent in zijn soort, — maar dat er een nieuwe, politisch-nationale Duitsche kunst zou zijn ontstaan, daarvan is immers geen sprake! Een nieuwe nationale kunst, dat is een kunst, die in een nieuwe groote schoonheidsschakeering uitdrukt de aandoening door buitengewone menschenzielen van de grootheid van hun land, — waarin zij geheel opgaan — ontvangen.

Als men eens nagaat, wat dat alles samen is: de honderd-duizenden soldaten met de duizenden officieren, allen keurig uitgerust, frisch gekleed in de uniform der Duitsche armee, gaande naar Frankrijk, tengevolge van Bismarck's staatkunde, en dat land overwinnend door het strategisch organisatietalent van VON MOLTKE, en daarna, gedeeltelijk van den buit, stichtend dat groote, wijde, prachtige Berlijn, de stad der overwinning; — vormend die Eenheid van Duitschland, die men overal, ook zeer ver van Berlijn verwijderd, in het Duitsche land gevoelt, waar men de uniformen en gedenkteekenen maar ziet, — de uniformen, niet alleen die der soldaten, ook die der spoorweg- en postbeambten, ook de uniformiteit van de munt, — als men nu eens nagaat hoe dit leger nu nog een voorbeeldelooze samenstelling is, smetteloos van tucht, van beweging, van uitrusting; — en dán aan dat Berlijn er bij denkt, met den wijden,

blanken baan *Unter den Linden*, zich uitstrekkend van de wijk van het *Königlich Schlosz* met het *Kaiser-Monument* er tegenover, van de *Schloszbrücke*, den *Lustgarten*, den *Dom*, de keizerlijke kunstmusea, het *Monbyou-palais*, het *Zeughaus*, — tot aan den Triomfpoort aan het andere uiteinde, even voorbij het paleis van het Fransche gezantschap, tusschen de huizen ingesloten daar, den Triomfpoort, waarmede de wijk van het *Reichstagsgebäude*, van de ministeriën, van het gebouw van den generalen-staf, en der *Sieges-allee*, begint; — dán bemerkt men dat er met dit volk en dit land iets geschied is, dat tot de geweldigste dingen op den aardbol gerekend moet worden.

Het *Zeughaus*, — al die kanonnen, al die veroverde vlaggen, de reuzen-beelden van al die veldheeren, — de afbeeldingen van al die fransche vestingen, als groote opzet-doozen, waar de bezoeker op die fransche steden van boven nederziet, met alle straten, pleinen, stegen, riviertjes, weilanden, voetpaden, van de omgeving, precies zooals zij zijn, huis voor huis en heesterboschje voor heesterboschje, — en sommige kleedingstukken en ridderorden van den grooten man der Franschen, Napoleon I, ook... alles hier, in Berlijn, tentoongesteld!...

Het standbeeld van Bismarck voor het gebouw van den *Reichstag*, aan de eene zijde, het standbeeld van keizer Wilhelm I tegenover het *Schlosz*, aan de andere zijde, van den langen weg *Unter den Linden*, alles kolossaal en keurig, alles van gepolijst graniet, van....

en het geheele Berlijn der groote buitenwijken, dat na 1870 is ontstaan, alles groote, hooge, lichtkleurige huizen met zware balkons, met frissche versiering in de bouwvormen....

Als men eens nagaat wat dat alles samen is en dan bedenkt:...

toch niemand, die door hetgene, dat nog voortleeft

in of aanleiding heeft gegeven tot dit alles, tot een groote nieuwe kunst is gekomen....

Het *besef*, — het besef, dat is *de gedachte*, waarmeê bedoeld wordt dat, wat alleen *leeft* in de *denkers* en *kunstenaars* — het besèf van grootheid heeft de lieden verlaten.

De kunst is iets zeldzaams en kostbaars, — vergeet het nooit, mijne heeren! maar een volk kan zeer wel daar zonder bestaan — ik denk nu bij uitnemendheid aan de plastische kunsten —: getuige het Duitsche.

Berlijn, zeide ik, is een gezellige stad. Wanneer men — om maar eens iets te noemen — in een »Bierpalast" eenige eenvoudige voeding tot zich heeft genomen (de Duitschers noemen het: »einnehmen", innemen; — stamt deze uitdrukking uit ver gevoerde ascetische neiging, die het wèl smakende honger stillen en dorst lesschen gelijk doet achten aan hetgeen men met apothekerswaren doet, of is het veeleer de sterk ontwikkelde strategische neiging, de aanvalszucht, die ook bij de argeloze spijzen en dranken de luidjes aan vestingen doet denken en hun dan tevens het recht geeft hierbij stormenderhand te werk te gaan?; — wanneer men dus zich »te goed" heeft gedaan, zooals wij, nederige, eerlijke en dankbare Hollanders dat noemen — dan gaat men door de winkelstraten, zoo stralend en veelkleurig verlicht als men het voorheen slechts bij feestelijke illuminatiën zag, en met hun spiegelruiten tot aan den grond, waar achter al de fraaie, nieuwe artikelen liggen, — naar den een of anderen schouwburg.

Van spiegelruiten gesproken, — wat in alle steden de dames en ook de heeren wel eens ter sluiks doen: názien of alles aan hen nog in orde is en of zij nog de stijlvolle gestalten zijn, die zij waren toen zij van huis gingen, vóor de winkelruiten, onder den schijn

van de uitgestalde zaken te beschouwen, — dàt doen te Berlijn de lieden openlijk. Hier en daar is in winkelgevels om de een of andere reden, als versiering waarschijnlijk, een kleine spiegel ingelijst, en men ziet jeugdige burgerheeren daarvoor even stil staan, hun zakkammetje krijgen, hun hoed afnemen en een weinigje toilet maken. Niemand — zoude bij ons zich niet alras »een standje" vormen? — die dat treft, niemand, die er naar kijkt. De voorbijgangers, die het zien, kijken dadelijk weêr voor zich uit, stil waardeerend, dat de medewandelaar er blijkbaar prijs op stelt, zich keurig in hun gezelschap te vertoonen.

Van schouwburgen gesproken. Ik moet eerlijk bekennen, dat ik boven de meeste ernstige, edele, of hoe men het noemen wil, schouwburgen, aan de schouwburgen van het genre circus of »variété" de voorkeur geef. *Goede* tooneelstukken of opera's, *goed* uitgevoerd, zóó, dat het werkelijk kúnst is, — waar vindt men die? Men kan veilig met de schepen der Hamburgsch—Amerikaansche Stoomvaartmaatschappij en met de rijtuigen der Internationale Slaapwagen-Maatschappij den geheelen »Erdball", zooals het in de berichten dier gezelschappen heet, rondreizen, zonder er tegen te komen.

Denkt gij, dat ik niet twintig maal liever Amerikaansche clowns en slangenmenschen aan den arbeid zie, den cake-walk en de negerdansen bijwoon, dan een middelmatig tooneelspel in vijf bedrijven, dat zich uitgeeft voor goede kunst, te zien, dan een blijspel uit de school van Von Moser, Schönthan of Von Blumenthal (welke school zich sedert twintig jaar volstrekt niet gebeterd heeft) of den *Faust* van Gounod bij te wonen?

Twintigmaal liever, inderdaad. Maar bij alles in het leven komt het op de betrekkingen der verschijnselen aan, het komt er op aan onder welke omstandigheden de dingen zich voordoen.

In een eenigszins afgelegen deel van Berlijn — in een der twee Berlijnsche Schillertheaters — hoorde ik een opera, die verre van een eerste-rangs-præstatie in de wereldkunst bleef, en eerder den aard eener oefening van een gezelschap liefhebbers uit de provincie had. En dit was toch . . . charmant. Waarom? Ja, waarom? Het rook in de zaal naar stof. Toen ik binnenkwam, nam het personeel mij kwalijk, dat ik niet dadelijk den weg wist, — het was toch alles bij hun gemakkelijk genoeg ingericht! In de pauze ging men in den *tuin*, die bij het gebouw behoorde, en at daar de zonderlingste dingen aan een buffet, broodjes belegd met de vreemdste combinaties van visch, vleesch en schijfjes ei. . . .

En het was daar charmant. . . . Waarom? . . . Wel, om dat het geheele publiek, — waarmede de zaal, die geheel van rood en goud was, oud rood en goud, en waar het licht, naar den trant der groote schouwburgen, onder de bedrijven werd uitgedraaid zoo dat het zoo juist aangeschafte tekst-boekje volkomen nutteloos werd, — omdat het publiek waarmede de zaal zich gevuld had, — om dat het geheele publiek bestond uit de winkelmenschen van de buurt, — de menschen, die den heelen dag achter de stof-kleurige gevels van de wel groote maar eenigszins oude winkels dezer betrekkelijk afgelegen burgerwijk, allerlei dingen verkoopen, — en de dames van dit publiek nu allen toch lichtkleurige toiletten hadden aangetrokken en de heeren allen met bloote hoofden en garen handschoenen zaten en tegen hun dames precies zoo deden als zij het de menschen die geen winkeliers zijn, wel hadden zien doen, — en omdat zij het allen prachtig vonden, wat er gespeeld werd, en de dames met hun witte handschoenen met opgeheven handen applaudisseerden als er iets hartelijks was gezongen, en omdat zij dan in de pauze allen in dien ouden

avondtuin gingen circuleeren, — dames lichtkleurig, heeren donker-kleurig en blootshoofds en niet rookend naast hun dames — in dien zóo zuinig verlichten tuin, dat het met de stilte en het langzame, statige wandelen, nauwkeurig een bij-een-komst van de groote-wereld geleek....

Dáarom was het charmant.

Het verlangen naar schoonheid en dat zeldzame bezit, de ware kunst-kennis, met de kunst-kritiek, die daaruit ontspruit, zijn eenigszins in strijd met... met den gemoedsmensch in ons.

En zoo ben ik afgedwaald van de goede Amerikaansche clowns, die te Berlijn waren.

II.

In de schouwburgen van het genre »Variété" hebben de dingen evenzeer genialiteit en stijl òf niet, als elders. Het is zelfs volkomen zeker, dat de Fransche dans en de Engelsch-Amerikaansche clownesque acrobatie dichter bij kunst zooals die van WATTEAU en HOGARTH of JAN STEEN zijn dan zeven achtste van het repertoire der meer seriëuse schouwburgen.

Ziet gij ook zoo gaarne reeds de gewone, niet-clownesque, acrobaten, zij, die het doen om de schoonheid der kunst? In mijn jeugd droegen zij allen ròze tricot pakjes en salueerden bij het einde allerliefst, door een oogenblik, met de armen in wuif- of zoenhandgebaar, onbewegelijk in een soort zonnebloemhouding te gaan staan. Thans zijn zij allen gekleed in gewone heeren-pakjes (hooge stijve boorden, vesten, bretelles, nauwe verlakte schoenen, niets hindert hun bij de gevaarlijke toeren!) en groeten bij het einde door een buiging, waarbij het kunstenaarschap wordt verlaten en het gentlemen-schap wordt hernomen.

De acrobaten zijn voor mij hoofdzakelijk de verzinnebeelders of vertegenwoordigers van de kunst, in den zin van het kúnnen.

Een musicus, die zich vergist, of een schilder, — die gaat daarvan niet dood, niet waar? die schrapt of schildert er over heen — maar een acrobaat, dien kan een kleine wan-beweging duur te staan komen.

Niemand móét zoo goed kúnnen en kán zoo goed als de acrobaat. Hij mag niet meer overleggen terwijl hij bezig is, hij mag geen seconde aarzelen. Hij kan het of hij kan het niet, en daarmeê uit.

Indien er zoo drie rekstokken staan, de acrobaat hangt aan den eenen en zwaait zich heen en weêr, slingert heen en weêr in telkens grooter zwaayingen, tot hij ... zich plotseling loslaat en, — vrij lángzaam ziet men het lichaam los door de lucht gaan — zweeft meer dan hij zich werpt over den middelsten rekstok heen, om van zelf weer aan den derden hangend te recht te komen, — dan is dat een mooi gezicht.

De goede acrobaat is daarbij kalm, omdat hij zéker is van zijn zaak. De quæstie is eenvoudig — namelijk bij den toer, dien wij nu gedenken — dat de acrobaat zijn lichaam behandelt als een voorwerp, als een bal, en zijn armen als koorden of stangen, waaraan dat voorwerp hangt. Bij een zekere mate van slingering krijgt dit voorwerp een zekere vaart en wanneer de koorden of stangen dan hun bevestiging op een zeker oogenblik loslaten, móét het voorwerp een bepaalden, éen, bepáalden, bocht maken, en dus zoo te recht komen dat, indien zij daarop zijn ingericht, de koorden of stangen, op een zeker oogenblik of punt van dien bocht, een ánderen houvast kunnen grijpen.

Zijn lichaam nu, zóo te kunnen behandelen, dáarin steekt het mooie. Want dit hangt af van de houding van den geest ten opzichte van het lichaam. De geest

ín het lichaam die, geheel onontroerd, het lichaam laat doen wat de handen anders met een voorwerp deden!

Bij den acrobaat geschiedt dit proces grovelijk en de toer is ten slotte grootendeels een routine. Maar dat hij, in zíjne sfeer dan, het zich zóo mooi heeft weten aan te wennen, — dáarvoor int hij, bij elke nieuwe præstatie, den dank der toeschouwers.

Maar de clownèsque acrobatie, dat is het acrobatenschap toegepast op de comische mimiek, — dát is óok iets voortreffelijks.

Een teekening met een mannetje met een vervaarlijk grooten neus of onevenredig wijden mond er op, — dat is iets dwaas, iets lach-wekkends, niet waar, zoo is het in werkelijkheid niet, dat is cáricatúur, dat heeft die teekenaar zoo verzònnen.

Nu dan, néen! Zoo kan het in de werkelijkheid wèl! Daar is de comische acrobaat, die het u zal toonen. Niet met den neus en den mond misschien, — maar met zijn rug, met zijn borst, met zijn lendenen, met zijn armen en beenen zal hij u het levend caricatuur doen zien.

In Berlijn werd door clownesque acrobaten vertoont hoe het in Amerikaansche Variété-theaters toegaat, in kleinere landsteden, waar een paar millionairs wonen. Men ziet in de eene loge, vlak aan het tooneel, een millionair zitten. Hij gedraagt zich als iemand, wien niets kan gebeuren. In de loge daartegenover is het veertienjarig zoontje van een anderen millionair gezeten, die hetzelfde doet op zíjne wijze.

Nu is het een charge, of caricatuur, dat wil zeggen: de clownesque acrobaat geeft door geweldig overdreven bewegingen te kennen hoe de millionair doet. En híj alleen kán dat zoo, door zijn ab-normale lenigheid. De millionair zal op veel minder beschroomde wijze

dan hij, die slechts een ton bezit, zijn nieuwsgierigheid en zijn ongeduld te kennen geven. Dát laat de clown-acrobaat zien door de bewegingen van nieuwsgierigheid en ongeduld op meer dan menschelijke wijze uit te halen. De millionair buigt zich ver over de roodfluweelen leuning zijner loge heen, om te zien of het verwachte nummer op het tooneel haast kòmt. De clown — in zijn steedsche avond-dracht natuurlijk — reikt over de loge-leuning en reikhalst zoo als Jan Klaassen, die zich plotseling buitensporig verlengt, in de poppenkast. Daarmeê is de millionair natuurlijk te ver gegaan en valt dan ook over den rand der loge op het tooneel. En met een smák. De clown kan dat doen wijl hij zóó weet te vallen of wijl zijn lichaamsdeelen zóó verhard zijn, dat hij zich toch niet bezeert. De toeschouwer wordt echter niet verondersteld zich daarvan rekenschap te geven.

Hij moet niet alleen zoo lachen door de tegenstelling tusschen den keurigen en vrijmoedigen mijnheer, die zijn evenwicht verliest en een zot figuur maakt, maar ook door de schrikkelijke tegenstelling tusschen het gewone doen van menschen en deze onmenschelijke manœuvres. Tooneelknechts snellen toe, heffen hem op en werpen hem over de balustrade weêr in zijn loge. Daar hoort men dan van alles vallen en de glazen breken.

De lachwekkendheid bevindt zich hierbij in den aard der bewegingen. Het zijn alleen de acrobaten, die dit effect kunnen teweegbrengen, wijl alleen zij, door hun lichaamsontwikkeling, dat ongelooflijk »entrain" kúnnen hebben.

In een Duitsch blijspel zal een bloode jonkman, doordat hij niet op durfde zien of in gedachte was, bij vergissing zijn liefdesverklaring aan een vervaarlijk bejaarde matrone doen, — terwijl dit gevalletje een weëe flauwigheid blijft.

In een Fransche operette, van de décadence nà

Offenbach en Lecocq, zal een deftig personage willen gaan zitten op het zelfde oogenblik dat de stoel onwillekeurig door een ander verplaatst wordt, en op den grond te recht komen. Dit zal nauwelijks iets aardiger zijn, om dat het contrast alleen bestaat tusschen de eerbiedwekkendheid van het deftig personage en den onwaardigen toestand, waarin hij hier raakt.

Maar de Engelsch-Amerikaansche pantomime gaat verder. De zoo even genoemde tegenstellingen bestaan hier ook, maar worden haast uitgewischt onder het algemeener en sterker contrast tusschen de gewone levensbewegingen van menschen, niet alleen als menschen van een bepaalde soort, maar als wezens van de menschen-soort, en dit natúurlijk poppenspel, door menschen uitgevoerd.

Er is een contrast wanneer een deftig personage de handeling doet van een baliekluiver; en een grooter nog daarenboven indien een mensch zich beweegt als een aap of als een pop.

Zoo goed als de toepassing der acrobatie op de pantomime is, zoo bedenkelijk wordt het haar te vereenigen met de danskunst.

De bedoeling der comische pantomime is iets zots, geenszins om iets schoons, uit te drukken. De bedoeling der danskunst is iets schoons.

Er zijn ook dansen, zoo als de cancan, de cake-walk en sommige neger- en boeren-dansen, die alleen rapheid, kracht, hartstocht, joligheid voorstellen en waarbij bezwaarlijk sprake kan zijn van iets moois of schoons. Een zekere acrobatie bevindt zich van zelf in deze dansen, reeds als zoodanig.

Maar het ontstane bastaard-genre, dat ik betreur, is de vereeniging der meer edele dansen, waarin vooral de Franschen uitmunten, met de acrobatie.

Dit mis-verstand is ontstaan door de verwarring der begrippen behendigheid en gratie.

Deze danskunst demonstreert met het menschenlichaam zelf de absolute valschheid van het principe der virtuositeit.

Mooi walsen is niet walsen met een vlugheid en behendigheid, die op zijn grootst wordt waar zij er hals-brekende toeren onder-door doet; mooi walsen is walsen zóo, dat aan u zelf en aan den toeschouwer, door de houdingen der lichamen en door het bizonder maat-rijke der bewegingen, de aandoening van schoonheid wordt gegeven. (Isadora Duncan begrijpt dit; er zijn echter enkele Franschen, in de gewone Variététheaters, die, in een ander soort dans-kunst, iets even voortreffelijks toonen.)

De zoo-genaamde »valse-tourbillon" en dergelijke overdrijvingen van de »mazurka" en andere dansen, die het dansen in de sfeer der acrobatie overbrengen, maken inbreuk op den aard zelf der danskunst en zijn misdaden tegen de schoonheid, niet zoo zeer wijl zij, — even als de pianotoets-, strijkstok- en penseel-virtuositeit —, het gevoelen bij de menigte ingang doen vinden, dat het er bij de schilderkunst b. v. om te doen zoû zijn in tien minuten een portret ten voeten uit te schilderen of aan een vlakke zoldering volkomen den schijn der koepel-vormigheid te geven, en bij het vioolspel om de grootste correctheid en rapheid in de gymnastie dezer kunst — maar eerder wijl zij ook bij de kunstbeoefenaren zelf het besef van de kunst allengskens geheel zouden doen verdwijnen.

Het dansen is een kunst, die de gratie door het bewegen der menschenlichamen bedoelt uit te drukken. Het is iets moois en iets zeldzaams dit doel bereikt te zien.

Gratie veronderstelt niet altijd een zekere plechtig-

heid of jeugdige onbevangenheid, zoo dat men hoofdzakelijk aan antieke ritueele, aan achttiende-eeuwsche, of aan dansen zooals Duncan die bedoelt, zoû moeten denken, — ook hartstochtelijk, wild opjuichend, opbruisend, leven bevat gratie, zoodra het door lieden, die de levende kunst bereiken, in den dans wordt gegeven.

Voor hen, die dat niet onmiddellijk van zelf gevoelen, is, ook objectief, aan een fijne schakeering in het doen en laten der vertooners te bemerken of zij virtuozen of echte kunstenaars zijn: het is wanneer zij zelf te gelijk door iets buiten hen (de maat, de schoone evenmaat) worden *medegevoerd*, en te gelijk volledig binnen de perken (die in dienzelfden maat zijn) blijven, dat de kunst aanwezig is.

Bij den virtuoos ziet men daarentegen hem zelf alleen, als 't ware voortdurend het initiatief tot iets nemend (de Muze is namelijk afwezig en neemt niets van hem over) en met verbazende behendigheid of bekwaamheid het begrip van iets geven, dat juist zijn waarde eerst hierdoor verkrijgt, dat het opgehouden heeft begrip te zijn om gevoel en ziel te worden.

Toch is er iets goeds in de toejuiching der menigte tot den virtuoos. Deze geldt de overwonnen moeilijkheid, de karakterkracht in dien medemensch. Zij kán het niet zóo verstaan dat zij eigenlijk een beul vereert, den zeldzaam knappen om-hals-brenger der schoone kunst, want daartoe zoû zij een menigte van louter gevoel- en zielvolle kunstenaars moeten zijn.

IN RUSLAND.

IN RUSLAND.

Enkele opmerkingen.

I.

Te Wirballen, het eerste station van Rusland aan de Oost-Pruisische grens, ziet degene, die Rusland voor het eerst bezoekt, terstond iets zeer treffends: een nieuw menschen-type, dat een nieuwe schoonheid is, het Slavische ras.

En vervolgens: een verhouding van kasten of standen, veel sterker uitgedrukt dan in Duitschland: de heerschende en de onderworpen of dienende kaste.

Men kan over de verhoudingen, waarin menschen tot menschen behooren te staan, verschillend denken. Zeker is, dat het vraagstuk der standen in Rusland onmiddellijk een ander voorkomen krijgt. Met staatkundige of staathuishoudkundige inzichten, zoo als die in onze West-Europeesche gedachtenwereld hun gebruikelijk leventje leiden, is hier nauwelijks rekening te houden. Zij beginnen min of meer te gelijken op spinnewebben of vloeipapieren serpentines in een landstreek van oerwouden en antediluviaansche rotsen.

Zoo als de wereld hier is, is het geen staat- of staathuishoudkundige verdeeling; het zijn natuurkrachten, die de menschen zoo hebben gemaakt als zij zijn, en zoo als zij zijn, de standen, de twee groote standen, zijn zij schoonheden.

St. Petersburg heeft natuurlijk een bestanddeel van moderniteit en cosmopolitisme, — hoewel een betrekkelijk gering, en zich in weinig anders vertoonend dan in de beschildering der houten borden en omramingen van de winkelgevels, in den bouw der huizen zelf, die de stad op Parijs en Berlijn doet gelijken, in den stads-aanleg, in de kleeding der burgers, en in de inrichting der openbare diensten — maar aanstonds aan de grens, en later in het land, ziet men het groote verschil met het Westen zich voordoen.

Te Wirballen zag ik een officier, in de vreemde en mooye koel-witte Russische uniform, met een bijzonder trotsch, heerschen uitdrukkend, voorkomen. En dit was schoon. Men moet niet spreken over dingen, die men niet kent. In 't algemeen te zeggen, dat heerschen iets leelijks is, is ijdel gezwets, zoolang men niet het heerschen, als zoodanig tot iets schoons geworden, in een ras ontwikkeld heeft gezien.

Daarnaast kon men dat andere waarnemen: de schoonheid der dienenden. Ik zag, en dit zal voor mij iets onvergetelijks blijven: de onderworpenheid, die zich, als zoodanig, tot een schoonheid had gevormd, zoo als die zich voordoet in het Slavische ras. Jongens en jonge-mannen, van de boerenhoeven van het uitgestrekte land afkomstig, wien de onderworpenheid tot voornaamste bestanddeel van den bouw van het hoofd en der gelaats-uitdrukking en van de lichaamsbeweging was, zóó, dat geen zweem van iets droevigs, naargeestigs of wederstrevends daarin was te bekennen.

Dus niet: schoone jonge-mannen, die onderworpen waren, maar: de onderworpenheid aan een macht, waaruit een afzonderlijke, soortelijke schoonheid is voortgekomen: schoonheid en geluk, geluk dóor onderworpenheid.

Het moderne leven heeft zijne grootheid, maar waar ziet men in de meer moderne landen het geweldige en het lieve der oude groote historische rassen!

Rusland is een grootsch land. St. Petersburg is een betrekkelijk nieuwe stad, eerst een paar eeuwen oud, maar de stad overtreft, in de grootschheid van haar bouw, met de uitgestrektheden van haar oefeningsvelden en haar pleinen, haar enorme gebouwen, standbeelden en kerken, de Westersche steden. Alles heeft grooter verhoudingen. Het komt alles voort uit een woesten, primordialen en ontzách-wekkenden geest. Die gebouwen, die kerken zijn achttiende-eeuwsch, zijn begin negentiende-eeuwsch; die standbeelden, — zijn zij, in 't bizonder beschouwd, wel meesterwerken van beeldhouwkunst? Ach, het komt er niet op aan. Het volk, dat, in enkele zijner persoonlijkheden, gedacht heeft: ik zal met die en die West-Europeesche en ook met die en die Oostersche vormen (in de kerken) mijn eigen stad bouwen, en het op zulk een wijze heeft gedaan, is een ontzàchlijk volk.

Londen is wellicht nog grooter van oppervlakte dan Petersburg; het verkeer in de straten is te Londen véel drukker. Men heeft te Petersburg ook niet de door stoom of electriciteit voortbewogen spoortreinen en tramwagens, die boven, over en onder de straten door de andere hoofdsteden in alle richtingen heen gaan, — Londen is in zijn geheel veel dichter samengebouwd dan Petersburg en de straten zijn er alle nauwer. Ten gevolge van dit alles samen is juist St. Petersburg zoo grootsch van aanzien.

De Newa is veel breeder dan de Theems, er is een sterke golfslag in.

St. Petersburg is feitelijk een zeestad, gelegen aan de zee zelve en als een zee-arm doorstroomt haar de Newa.

Gisteren terugkeerend van het eiland Yélagine, — het was een prachtige dag met frisschen wind en helderen zonneschijn, zoo als het noordelijk klimaat en de ligging aan zee van St. Petersburg die in Augustus mogelijk maken — kon men de stad in haar volle heerlijkheid zien »open gaan". Links en rechts van de Newa met haar zeer lange bruggen, — door de groote afstanden tusschen de verschillende plaatsen ziet men alles in een ver verschiet, en dit is een der elementen die het grootsche voorkomen der stad verklaren — de witte, gele, bruin-gele, hel-roode gebouwen, allen groot en door de verte te gelijk klein schijnend, de witte of bont-gekleurde koepelkerken, velen met gouden koepels, de gedenkteekenen met hun zuilen en lange gouden spitsen.

Ten gevolge der luchtgesteldheid, meer nog misschien dan ten gevolge der gebruikte materialen, zijn deze koepels en naalden van een bizonder helder goud, niet groen geworden zoo als te Londen, niet dof zooals te Parijs, waar zij trouwens veel minder in aantal zijn.

Uit deze gouden verhevenheden weêrglanst en weêrschittert de zonneschijn zoo hel alsof hij uit goud-water weêrscheen.

Het Russische volk is door-en-door godsdienstig. Reeds in de douane-zaal van het grensstation wordt men verrast door de aanwezigheid van een groot, levendig gekleurd Christus-beeld, waarvoor groote kaarsen branden en waarbij kleinere, zeer dunne, gereed liggen voor de geloovigen, die verlangen er een te doen ontsteken. Zoo zet zich dit voort en te Petersburg is het volk doordrongen van godsdienst zooals geen Westersch volk. Niet alleen, — zooals ook in Belgische en Fransche steden — ontblooten de voorbijgangers het hoofd voor de, hier goud-gekleurde, lijkkoetsen, maar op de straat groeten allen, die hetzij

te voet, hetzij gezeten in rijtuigen, of in of op omnibussen en tramwagens, de heiligen-beelden voorbijgaan, op deze wijze. Ook bij het luiden der kerkklokken, die, doordat zij zelf onbewegelijk zijn vastgeklonken en alleen de klepels bewegen, een bizonder indrukwekkend geluid van lage tonen, — als van zware gongen — geven, — ook bij dit geluid — indien het een plechtige boodschap, gelijk aan den »Angelus" der Roomsch-Katholieken, beduidt, ontblooten de aanwezigen in de straten het hoofd, maken het kruis-teeken, kloppen zich op de borst en spreken een kort gebed.

Den 20en Augustus (6 Aug. naar Russische tijdrekening) een grooten godsdienstigen feestdag, woonde ik in de Isaäks-kathedraal de ochtend-godsdienst-oefening bij. Langzaam-aan vulde zich de kerk, waarin geen gehouwen of gesneden beelden zijn, doch alle plekken van zuilen en muren veelkleurig marmer en platen van andere edele steen-soorten te zien geven en overtalrijke geschilderde afbeeldingen van de goddelijke en heilige personen tusschen het zware verguldsel. In het midden vooraan is de Heilige Deur, een hoog gouden hekwerk, waarachter, vullend ook, tusschen de zuilen, de geheele ruimte daarboven, een hooge rood en gouden zijden voorhang, die beide het Allerheiligste afsluiten. Deze deur blijft aanvankelijk ongeopend. Nadat een priester, in de open ruimte tusschen een lagere marmeren balustrade, tot waar de menigte geschaard staat, en de Heilige Deur, een lang gezang heeft doen hooren, — wordt de voorhang ter zijde geschoven, zoodat men door het gouden hekwerk heen de kleuren en vormen van het Allerheiligste begint gewaar te worden.

Een tweede priester, in zilverkleurig gewaad, is aan deze zijde der Deur gekomen, en eindelijk, bij een plotseling plechtig gezang, opent zich de Heilige Deur.

Men ziet den aartsbisschop van St. Petersburg, wiens

witte haren door de, met rijk edelgesteente ingelegde, mitra zijn gekroond, den dienst verrichten.

Intusschen is de kathedraal geheel vol geworden. Er is stoel noch bank, geen enkele zitplaats. Die het eerst komt, staat vooraan, en zoo vervolgens, tot de duizenden de geheele ruimte hebben bezet. Een diepe godsdienstige aandacht vervult de aanwezigen. Allen bidden en buigen daarbij telkens snel en diep, terwijl zij zich op de borst kloppen. Vrouwen en mannen naderen de heilige afbeeldingen en kussen het glas, dat deze bedekt, oude vrouwen, het hoofd verborgen in doeken, vallen op de knieën en kussen den grauwen kerkvloer.

Staande tusschen de menigte, werd ik op mijn schouder van achteren aangeraakt en men bood mij zoo een dunne kaars aan, gelijk ik die reeds aan de stations had gezien. Innig door vertrouwen en nederige hoop, was de gelaatsuitdrukking van den armen jongen man, die de kaars gaf, om van hand tot hand door de menigte overgereikt te worden tot zij het beeld bereikt zou hebben, waarvoor zij, als een eerbetooning van den jongen man, naast de vele andere, ontstoken worden moest.

Het was een gelaatsuitdrukking, verwant aan die der onderworpenheid, maar nu in bedrijvige bezieldheid, welke ik van de grens af reeds had waargenomen.

In Petersburg is alles volkomen rustig en van den oorlog bemerkt men niets. Opmerkelijk weinig soldaten ziet men in de stad. Misschien meer politie-agenten dan gewoonlijk, maar elk afzonderlijk staande, aan de hoeken en in het midden der straten, om het verkeer te regelen. Maar buiten het grootsteedsche leven, langs de spoorlijn en in de dorpen, bij lieden wier gevoelens minder verborgen blijven, ziet men op vele aange-

zichten en in vele houdingen een edele of diepe droefheid zich toonen.

Aan de grens was een man van een vijf-en-dertig jaar, koopman, ingenieur of ambtenaar, die mij enkele malen had gadegeslagen en in mij waarschijnlijk een Engelschman of Duitscher ziende, — er waren bijna geen vreemdelingen — in neêrslachtigen ernst verzonk en met het hoofd in de hand bleef zitten, zoo, dat, naar ik meen, ik mij niet vergiste in den aard der gevoelens, die hem vervulden.

Men ziet ook vrouwen, in de groote hoofddoeken gehuld en kinderen tegen hen aan staande, met gebogen hoofden langen tijd nederzitten. Wellicht, dat zij een vader of een broeder betreuren, die door een gewone oorzaak is overleden. Wellicht ziet men die gestalten echter thans meer dan gewoonlijk.

Hoe het zij, den 20en Augustus, na den dienst in de groote kathedraal, nog even de Witte Kerk in een ander stads-deel bezoekende, die in 't bijzonder de kerk van dit feest was, en waar een groote menigte, ook uit de omstreken, bijeen was, die op fruit, koek en honig werd onthaald, zag ik vele lieden elkaâr hartelijk ontmoeten en vroolijk de hand schudden op het marktplein, terwijl tot vrij ver buiten de deuren aan drie verschillende zijden der kerk de geloovigen blootshoofds met innig vrome aandacht in het gebed waren verdiept.

II.

De typen die, behalve hoofden van verre stammen en enkele Aziatische prinsen en legeraanvoerders, in hun kleeding van grauw-bonte kleuren en met de edelsteenen aan de kromzwaarden, op de straat te Petersburg als bijzonder voorkomen, zijn de priester en de koetsier.

De jonge priesters zijn bijna allen mager en zien er niet naar uit of zij, door aanhoudende sport en matige maar voortdurende voeding en opwekking met bloedrijke spijzen en alcohol-volle dranken, de levenslustige lichaamssterkte en vaste opgewektheid van den modernen Europeeër in zich kweeken. Zij dragen fijnharige maar onverzorgde bakkebaardjes en lange hoofdharen tot beneden den nek. Een reed er mij voorbij, wiens leeuwenmaan-kleurige haren tot op een lengte van een derde meter aan weêrszijden van het hoofd achter hem uit woeien. Zij dragen paarse of beige mantels, die den grond raken, en lage hoogehoeden, en doen den argeloozen Amsterdammer of Baarenaar bij het plotselinge eerste zien, aan eenigszins zonderlinge, dichterlijke of geleerde, burgerjuffrouwen denken. Ik nam vele uitdrukkingen, en enkele ook van innige vroomheid, bij hen waar.

De koetsier maakt het blijspel-element uit van de straat. Het rijden en rossen is den geheelen dag op een geweldige manier aan de orde. Er zijn twintig duizend rijtuigen te Petersburg en voor een kwartje ongeveer — dit is de prijs van een kleinen rit — rijden de lieden elkaâr in woesten wedren voorbij. Vele straten zijn met hout geplaveid en hebben een bochtig steenen pad in het midden. Sommige straten zijn echter van hobbelige kleine keien. Baedeker zegt te recht dat men moet oppassen bij het rijden niet uit het wagentje geslingerd te worden. Ik houd mijn beenen als palen tegen het rijtuig-deel onder den koetsiersrug en zit, zóó, steviger dan menig rijtuigdeel zelf misschien.

De koetsiers zijn verbazend ijverzuchtig. Zooals ik reeds deed uitkomen, is St. Petersburg wat enkele zijner bestanddeelen aangaat, een enorm dorp of plattelands-stad; zoo is ook het vervoerwezen een plattelands-vervoerwezen. Mijn koetsier van gisteren reed

een ledige equipage, die wachtend ronddrentelde, voorbij, juist toen wij het uitgestrekte plein-veld voor het Winterpaleis naderden Dit kon de equipage-koetsier, die over twee vurige zwarte rossen te beschikken had, niet dulden. En hij handelde grandioos. Hij reed ons niet op zijn beurt voorbij, neen, hij deed veel meer. Hij zette zijn paarden aan, reed ons in een snelle galoppeering in minder dan een ommezientje voorbij op dit plein, waar hij vrij speling had, beschreef toen een groote bocht met zijn rijtuig en keerde, ons aan de andere zijde passeerend, toen weêr tot achter ons terug. Twee maal maakte hij aldus een kring om ons heen, terwijl wij toch zoo hard mogelijk doorreden. Van boven zijn bellefleur-rooie koonen ving mijn oog den triomfantelijken blik van onder zijn smal hoedrandje op.

De koetsiers doen meer dan b. v. aan moderne tramconducteurs aan Gooische boeren of Urker visschers denken. Zij hebben een geweldig dik, naar onderen steeds zich verdikkend, lichaam, waarschijnlijk door den grooten voorraad kleederen, die zij ook in Augustus dragen. Ter hoogte der heupen zijn zij eens zoo dik als ter hoogte van de borst. Om de (bovenste) dikke donkerblauwe jassen dragen zij een Marker-borstdoekje-kleurige ceintuur, waaraan door dikke metalen knoppen aan weerskanten belet wordt over de dunnere borst en bovenrug opwaarts te glijden. De nek is, dikwijls tot op aanmerkelijke hoogte, geheel kaal geschoren, en daarboven hangt het dikke, lang gehouden en dan gelijk afgesneden, haar, waarop de hoedjes, met zeer kleine bolletjes en zeer smalle randjes, in den vorm van miniatuur-hooge-hoeden, staan.

Zoo zijn zij allen, op de uitzondering van sommige livereien na, die op de borst en op den rug met rood en goud zijn gestikt, maar wier dragers toch door denzelfden hoedvorm worden gedekt.

Ik voor mij geloof, dat, behalve wat aangaat de dikte en andere bijzonderheden, die door klimaatfactoren zijn teweeggebracht, deze kleeding door gewoon provincialisme wordt veroorzaakt.

De koetsiers zien er, evenals de Londensche politieagenten, door altijd in de open lucht te zijn, gezond uit. Zij hebben echter niet het door en door gebasaneerde dier agenten, maar kenmerken zich door de fraaie hel roode en hel blanke aangezichtskleuren, die men ook bij de meisjes en jonge vrouwen van sommige Nederlandsche zeedorpen vindt.

De paarden, meestal nogal klein en zwaar van bouw, zonder oogkleppen en met lange staarten, hebben iets van wilde dieren — die voor de minst kostbare droschken van heel tamme wilde dieren — die elk oogenblik wel geheel iets anders konden beginnen dan, gedwee in hun tuig, zich naar de aanduidingen der leidsels te gedragen. Zij zijn dikwijls getuigd met fijne gouden of zilveren kettingen, die het leder der riemen onderbreken en kruiselings over hun aangezichten zijn gelegd.

Van de Russische keuken heb ik tot nu toe weinig bespeurd, behalve een enkele zonnebloem, waarvan ik het hart, naar Russische zede, mocht verschalken. De Russische dranken zijn gevaarlijk in het begin. De wodka en de landwijn — wijn uit den Kaukasus, wijn uit de Keizerlijke tuinen — lijken zacht, bijna smakeloos, maar hebben op den ongewende meer uitwerking dan zwaardere Westersche dranken.

Indien men een glaasje wodka of cognac vraagt, wordt daar in de Russische — niet in de Duitsche of Fransche — gelegenheden een schoteltje met pepermunt van allerlei kleur bij aangeboden, zeker om den dorst gaande te houden.

De Russische treinen rijden precies even veel langzamer dan de overige Europeesche treinen als de Russische paarden-trammen dan de Hollandsche paarden-trammen. De treinen rijden ook zachter dan de Duitsche, op hun wijd van elkaâr liggende rails. Men circuleert er in en maakt praatjes in de zijgangen of in den eetwagen zonder gevaar te loopen plotseling den mede-spreker als een hoûvast te moeten omarmen.

Gisteravond wandelde ik naast zoo een paarden-tram op Newsky-Prospect. Dit is zooveel als de groote boulevard van Petersburg. Hij heeft hetzelfde karakter als de andere stadsdeelen, de rivier met haar bruggen, de wijde pleinen, de huizengroepen, de kerkgebouwen, in die hunne verhouding tot dergelijke deelen van andere groote hoofdsteden. Hij is de breedste en de langste boulevard. Hij is onafzienbaar. »Wat!" schijnt men te hebben gedacht, »een boulevard! Een boulevard behoort in een groote nieuwe stad! Goed! Ik zal jullie je boulevard geven!"

En nu is het dan ook nauwelijks meer datgene wat men met het woord »boulevard" aanduidt. Alleen Parijs en Brussel hebben feitelijk boulevards, die het boulevard-aanzien van druk en gezellig verkeer hebben. Alleen te Parijs — en te Brussel — wordt dan ook door de stad gewandeld, te voet of in rijtuigen, op dagelijks dezelfde uren, door zulk een saâmgehoopte menigte. Maar Regent-street en de Friedrichstrasse lijken méér op de Parijsche boulevards dan Newsky-Prospect.

Newsky Prospect is een weg of liever een rij van banen naast elkaâr. Twee van hardsteen en graniet, twee van hout, een van keien in 't midden. Hij is zoo lang en zoo recht en men ziet hem uitliggen tot de blinkende lucht van den gezichtseinder, alsof hij een oude heir- of postweg was, en het zoû volstrekt

niet verwonderen, indien er nog een zandweg met wagensporen als zesde baan bij was ook. Bij een dergelijke breedte ziet men de wandelaars elk afzonderlijk uitkomen en nergens een drukte van vele menschen vlak bij elkaâr. Dezen bewegen zich op de breede hardsteenen banen langs de huizen, terwijl op de drie overige banen tusschen hen in de rijtuigen, in groote hoeveelheid maar niet in massa, niet telkens vele dicht op elkaâr, af en aan rennen, getrokken door de vurige, zwarte paarden met te lange staarten, die aangezet worden door de lage dikke koetsiers, welke, — dit vergat ik nog te vertellen — alleen met de leidsels werken — en slechts een enkele maal iets wat weinig van een rechten boomtak verschilt, van achter den bok te voorschijn trekken om er hun ros meê aan te tikken.

Het winterpaleis staat met zijn voorgevel naar de Newa gekeerd, waar deze de breedte van een kleine binnenzee of bergmeer heeft. Men ziet het 't mooist van de overzijde, wijl tot de karakteristiek der Petersburgsche gebouwen behoort, dat zij gezien worden in verband met de uitgestrektheden van platten grond, die er omheen zijn. Toch is de overzijde hier wel wat heel ver verwijderd en de kade voor het paleis is te smal om het van dáár van een zekere verte uit te zien.

Maar aan de andere zijde, daar waar het aan het plein ligt, ziet men het winterpaleis uitmuntend. Het vormt, met de gebouwen van den generalen-staf, een kolossalen steenen ringmuur van paleizen om het wijde plein heen. Het is alles in rood-bruinen steen, van een helle terra-cotta-kleur, die men nergens elders ziet. Het terrein onmiddellijk om het paleis heen, wordt gedeeltelijk afgesloten door een hoogen effen tuinmuur van dezelfde kleur, waarop een hoog hek van zwierig

gesmeed ijzer, met in elk vak den zich verheffenden keizerlijken dubbelen gouden adelaar.

Aan de overzijde, in de andere helft van den ringmuur dus, midden in het gebouw van den generalenstaf, geeft een hooge en wijde ronde poort, die bijna tot aan de daklijn der gebouwen reikt, toegang tot het plein. Midden op dit plein-veld, dat dus feitelijk een binnenplein is, staat de hooge Alexander-zuil, ter gedachtenis van Alexander I door Nikolaas I in 1834 hier opgericht: één stuk gepolijst Finlandsch graniet van dertig meter hoogte en vier meter in doorsneê, op een acht meter hoog voetstuk, ook uit één stuk graniet bestaande, met een vier meter hoog bronzen kapiteel bovenaan. Op den top, op een kogel, een kolossale bronzen Engel met een kruis van zes meter hoogte in de linker hand.

Dit gedenkteeken nu, lijkt niet zoo bizonder groot op dit plein. En dit kan een denkbeeld van de afmetingen en verhoudingen te Petersburg geven.

Op de andere stadspleinen ziet men groote ruiterstandbeelden, afbeeldingen van Keizers, van Alexander I, Nikolaas I, Peter den Groote, op woest-steigerende paarden, die een verrassend effect bereiken doordat zij, ook weder wijl de huizen op zóo grooten afstand er van staan, zich voluit profileeren tegen de heldere, lichtblauw en witte lucht en een voortreffelijken indruk van hemelbestorming geven.

De metalen paarden steigeren op tegen het blauwe uitspansel en de witte wolken van den gezichtseinder boven de huizen, en geven in werkelijkheid beelden zooals van den Zonnegod die met zijn gespan door het ochtend-azuur komt schrijden of van den roof van Proserpine.

De monarchie en de godsdienst zijn te Petersburg alles, en voor dengeen die, mogelijke inzichten en

overwegingen ter zijde stellend, alleen op schoonheid en grootheid azend, tot nu toe een grootheid als van Lodewijk XIV slechts in de ruïnes en de ledig achtergebleven staketsels dier grootheid kon waarnemen, is het een ondervinding van belang althans op één plaats op den aardbol een dergelijk levensbegrip en een dergelijke grootheid in volle leven te kunnen waarnemen.

Petersburg is de schepping van Peter den Groote en van de erven ook van zijn geest. Wat men hier ziet zijn natuurkrachten, gevoelskrachten, karakterkrachten, neigingen, hartstochten, zooals wij Westerlingen die niet meer kènnen. Het is het oude Oosten in vereeniging gebracht met en toegepast op het nieuwere Westen. Het is iets, dat wij bijna alleen van het tooneel kennen en nauwelijks begrijpen, en dat in levende werkelijkheid hier aanwezig is.

WAGNER TE MÜNCHEN.

WAGNER TE MÜNCHEN.

Het Prinz-regenten-Theater te München heeft geen zij-loges en gaanderijen. Alle toeschouwers zijn gezeten in de daar amphitheaters-gewijs gebouwde ruimte, die in gewone schouwburgen »stalles" en »parterre" heet, op de weinige na, die plaats hebben gevonden achteraan, boven dit amphitheater, recht tegenover het tooneel, in een der vijf loges, die daar naast elkaâr zijn en waarvan de middelste de koningsloge is.

De schouwburg is speciaal gebouwd voor de Wagner-uitvoeringen. Men hóórt er ook inderdaad goed, maar toch niet op alle plaatsen even goed. Dit zoû ook niet mogelijk zijn.

Even als een schilderij maar van één plaats op zijn best te zien is, verder, van andere plaatsen af, nog goed, en op weêr andere plaatsen slècht, — zoo is ook muziek van bepaalde plaatsen af op zijn best te hooren, van andere plaatsen minder goed en van nog andere plaatsen bepaald slecht.

Hierop wordt te weinig gelet, en toch *is dit de hoofdzaak.*

Bij enkele uitvoeringen der Wagner-vereeniging in den Stadsschouwburg te Amsterdam heb ik bespeurd, dat men op het schellinkje, ik bedoel den engelen-bak, in het gedeelte recht tegenover het tooneel, prachtig hoort, terwijl men op de eerste rijen der »stalles" en in de dicht bij het tooneel en de orkest-ruimte zich bevindende loges, zeer slecht hoort.

Wordt hiermeê bij schouwburgbouw niet te weinig rekening gehouden?

Tot mijn genoegen zag ik te München deze opmerking bevestigd door de bijzonderheid dat de loges voor het Hof, tegenover het tooneel, hier nauwelijks lager zijn geplaatst dan te Amsterdam de bedoelde afdeeling van het schellinkje.

De stemmen der zangers gáan nog en hebben een neutraal effect, maar het orkest wordt eenvoudig knarsend leelijk, wanneer men slecht geplaatst is.

De zaal van het Prinz-regenten-theater is niet mooi. Er is gestreefd naar iets classieks en bescheiden gedistingueerds. En dit is ook bereikt, maar, natuurlijk, in *duitschen* trant. Het is waar, dat de meeste andere schouwburgzalen, bij deze te vergelijken, iets ridicuuls over zich krijgen, iets kermis-spelachtigs, en dat zelfs de met echte en kostbare weelde ingerichte schouwburg-zalen, bij deze te vergelijken, tot de vraag brengen, of het er om te doen is, te midden van zulk een pracht te zitten dat het tooneel met zijn voorstellingen er eenigszins armelijk bij zoû worden, òf wel juist alleen om het tooneel en wat dáar gebeurt.

Het voorkomen der Münchener zaal geeft de »artistieke" opvatting te kennen. Nu juich ik wel toe, dat het scherm niet alleen niet met reclamen beschilderd is, maar ook niet een naar de zijden wijkend gordijn voorstelt, zonder dat in werkelijkheid te zijn, gelijk zoo vele tooneel-schermen, doch zelf het kleed *is*, dat het voorstelt, eenvoudig grijs met een enkelen dofgekleurden band in de onderste helft, en naar de twee kanten open en dicht gaand; maar dit gordijn, zoowel als de edel-matte zolderingkleuren der zaal, samen met de classicistische architectuur, geven den indruk van tot academisme verstorven classiciteit en van ziellozen goeden-smaak, waaromtrent men altijd

aarzelt of het broederlijke en levendige, eenigszins ploertige, er niet boven te verkiezen zoû zijn.

Maar, ik geef toe, dit is zoeken van ideale spijkers op het lage water der practische realiteit, dat hier toch wel bijzonder zuiver is gehouden.

In aanraking met WAGNER wil men echter van zelf álles »ideaal" hebben.

Een idealen volgenden-ochtend heeft het laatste deel van den *Ring des Nibelungen*, de *Götterdämmerung*, mij overigens lang niet verschaft.

Ik moet u toe-vertrouwen, dat WAGNER mij letterlijk kapot maakt. Ik vind dat het als een vuur-wijn in u wordt gegoten en dat het is als een voort-durend en alom-tegenwoordig bliksem-licht. Het is tevens te gelijker tijd volkomen duidelijk dat REMBRANDT en de auteurs van oude Grieksche beelden minstens even groote kunstenaars zijn. Maar het is de aard eener Wagner-uitvoering zich op zoo geheel verschillende wijze, en dan van den geheelen mensch in den toeschouwer, meester te maken. Geest, ziel, gemoed, zenuwen, alles wordt in de felste beroering gebracht.

De ensceneering van een werk van WAGNER hier te München is zóó voortreffelijk als het met mogelijkheid maar kan. In *Das Rheingold* ziet men het water, woont men het onweêr bij; in de *Götterdämmerung* ziet men het dag worden met alle langzame graduëeringen van een zons-opgang, men ziet het avond worden, men ziet de nevels opstijgen uit den Rhijn, men ziet, op een stormachtigen dag, de wolken snellen door de lucht, men ziet hoe de brandstapel met Siegfried's lijk begint te branden, — alles uitmuntend. Niet zóó, dat »men zoû zweren, dat het echt was", want nu en dan maakt de text zelf een verschil in duur tusschen de verschijnselen op het tooneel en

de verschijnselen, zooals zij in de natuur zijn, noodzakelijk (wanneer b. v. een storm, waarvan het opkomen en uitsterven in den text wordt besproken, werkelijk op het tooneel slechts vier minuten duurt); maar zóó, dat er niets belachelijks aan is, en deze natuurwerkingen passen bij de overige deelen van het kunstwerk. Alleen de tooneel-*vloer*, die alle, immers amphiteathers-gewijs gezeten, toeschouwers zien, is nog niet tot den rotsgrond of het hal-plaveidsel gemaakt, die beurtelings hij zoû moeten zijn.

Het bewegen der figuranten is *uitmuntend*. Geen enkele figurant, die niet onophoudelijk geheel in de handeling mede gaat. De graad van langzaamheid, waarmeê de figuranten loopen als zij *Siegfried's* lijk wegdragen, nadat deze door *Hagen* verslagen is, terwijl een duistere nevel den stoet omhult, de graad van langzaamheid en de houding, waarmeê de mannen van het volk de plaats, waar, in een volgend tafereel, *Siegfried's* brandstapel is opgericht, verlaten en waarin de vrouwen om den brandstapel dwalen, is onverbeterlijk.

Hoe zulk een kunstwerk eigenlijk uitgevoerd zoû moeten worden, is moeilijk te zeggen. Het is ten slotte een vereeniging van natuur-nabootsing en van kunstpræstatie, die alleen een volkomen harmonie zoû kúnnen zijn, indien men bij al het genoemde slechts opera-zangers zag medewerken, die allen tevens beste tooneelspelers waren. En dan zoû het nog wellicht niet zeker zijn. Het bedrijf zelf, van opera-zingen, brengt natuur en kunst in een andere verhouding tot elkaâr in den zanger, dan het gewone tooneelspelen het doet in den tooneelspeler. Terwijl dus wat het bewegelijke decor en de figuranten aangaat, naar kunst getracht wordt door natuur-nabootsing, blijven de zangers in de noodzakelijkheid, juist door de hooger præstatie

van den zang met haar vorderingen, een kunst te geven, die niet zoo onmiddellijk op de natuur gelijkt.

Intusschen bemerkt men feitelijk deze moeilijkheid eerst goed, waar men met zangers te doen heeft, die wel goede stemmen hebben, maar overigens in alle opzichten middelmatige kunstenaars zijn.

Bij de *Götterdämmerung* was de eenige, die ware kunst gaf, JOHANNA GADSKI, een zangeres uit New-York, de »Brünnhilde."

Wel was het begrip van de rol zonder de mystiek, die er het ideale begrip van zoû maken. Trouwens, de man of vrouw, die een hoofd-figuur van WAGNER belichaamt zóó als die in den geest van den meester zelf leefde, zal nooit geboren worden.

Maar dìt was zang, dìt was spel, dìt was kunst; terwijl de overige spelers slechts uitstekend van buiten geleerde lessen met vrij goede stemmen gaven.

De »Siegfried" was een dier opera-zangers, die meenen, dat een sterke, volle, enz. stem, een stem, die een mooi *materiëel* geluid geeft, voldoende is. Alsof een kunstenaar een phonograaf ware!

Bij de »Brünnhilde" was de ware stem, het ware geluid.

Het ware geluid bij een zanger is een geluid zóó, dat men in de klanken, afgescheiden van de daarbij geüitte woorden, *het gemoed van den zanger bewegen hoort.*

De text bij WAGNER's opera's heeft op zich zelf geen poëtische waarde. Zij bevat daarom natuurlijk ook niet schijnbare of valsche poëtische waarde; maar men bemerkt, dat zij alleen wil zijn een, zoo eenvoudig mogelijk gegeven, verduidelijkende begeleiding van de muzikale bedoeling, door het woord. Aan de geheele volzin-constructie is bijzonder treffend te zien, dat dit niet is woord-muziek, maar muziek in woorden; men hóórt in de woorden de muziek, niet de woord-muziek,

maar de andere. Nooit zoû iemand zulk een text kunnen maken, noch goed, noch slecht dichter, indien het niet eenvoudig omzetting van muziek ware.

Zoo komen er sommige klank-herhalingen voor, als van »Rheingold" en »reines gold", die poëtisch niets beduiden, maar waarin men het muzikale welbehagen van den componist in zijn klanken hoort naklinken.

Zoo komt, in de *Götterdämmerung*, in het tafereel tusschen *Brünnhilde* en *Waltraute*, een passage voor, waar »Brünnhilde" weigert zich van den »Ring" te ontdoen.

»Denn selig aus ihm
leuchtet mir Siegfried's Liebe"

zingt zij dan. De gedachte »Siegfried's Liebe" was in WAGNER's klanken prachtig. Hij plaatst dan ook een dubbele-punt achter het laatste woord, en herhaalt, in een klanken-uitwerking van genietend langzaam welgevallen, het motief, dat, in woorden omgezet, dus een volgenden regel vormt:

»Siegfried's Liebe".

Deze herhaling nu, van de Brünnhilde te München te hooren, was een ware délice. Men hoorde de muzikale verrukking van den componist over de, in verband met het gevoel dat zij uitdrukten heerlijke, ie-klanken, in de langzaam geproefde woorden »Siegfried's Liebe", door de zangeres begrepen en *in* haar eigen gevoel weêrgegeven.

Dit is intusschen maar één enkele kleinigheid.

Was de *Brünnhilde* sedert het begin der opera zeer goed geweest, van het oogenblik af, dat, door ontdekking van *Siegfried's* verraad, de tafereelen dubbel gemouvementeerd worden, was zij práchtig.

Ach, wel zeker, bij waarachtige kunstenaars gaat het immers altijd samen: stem, stand, handeling, dràpeering, beweging, — het gaat alles van zelve samen,

wanneer iemand een ware kunstenaar is, doordat hijzelf, zijn geheele leven, op dat oogenblik bij het kunstwerk is betrokken.

Een stem was het, als vloeiend klinkend uit klaar, vochtig kristal, de geheele mensch in waarheid een bezield instrument geworden.

Enkele hooge kreten, een uitroep zonder woorden, een galm, die ieder voortreffelijke kunst waren, doordat zij als een soort heldere juweelen van gevoel aandeden. En een aanhoudende, nooit een oogenblik verzwakkende, kracht in die schoonheid van stem. En een gebaren-spel daarbij. Een bewegen van de blanke armen, zich heffend, of langzaam dalend, of langzaam overgaand van het eene gebaar in het andere, of sidderend om het hoofd der radelooze.

Het interesseert u te Amsterdam wellicht slechts matig. Maar ik kan der Wagner-vereeniging raden naar deze kunstenares eens te solliciteeren.

HERMAN SUDERMANN.

HERMAN SUDERMANN.

HERMAN SUDERMANN. Das Glück im Winkel. Schauspiel in drei Akten. — (1896).

Die SUDERMANN behoort wel tot de literatuur. Zijn geestvermogens werken namelijk met een zekere levendigheid, — scherpte van opmerking, duidelijkheid van verbeeldings-voorstelling, verheffing van gevoel — die hem boven het peil der gewone tooneelschrijvers doet rijzen. Hij zegt nu en dan iets aardigs. De tooneel-inrichting voor het tweede bedrijf van zijn schouwspel, de woon- en werkkamer van een dorpsschool-»rektor", geeft hij b.v. in 't kort aldus aan:

»Kleinbürgerliche Ausstattung, die mit beschränkten Mitteln den Eindruck höherer geistiger Bildung hervorrufen möchte".

Meer juistheid in kort bestek zal zelden in zoo een kenmerking worden aangetroffen.

Hij weet wel eens een fraaie hoogte van hartstochtelijkheid te bereiken. Zoo b.v. in het twaalfde tooneel van het tweede bedrijf, waar Freiherr *von Röcknitz* zijn wild verlangen naar *Elisabeth*, de tweede-vrouw van den rektor, die een paar jaar als vriendin van *Röcknitz*' gade op zijn kasteel heeft gewoond, uit-stort.

Zijn geheele manier is betrekkelijk sterk en rijk.

Maar, van een hooger niveau af beschouwd, welk een verward samen-stel van pogingen, welk een incohaerente collectie onvolkomenheden in stede eener samen-sluitende compositie van zuiver zich vol-eindende geestes-werkingen.

Door het samenbrengen in een bepaald conflict van een aantal karakters, die elk op zich zelf min of meer onzuiver zijn, en daarom als drama-factoren onjuist of half werken, ontstond een troebel, gebrekkig, dramatisch werk.

Met déze vermogens van waarnemings-scherpte en hartstochts-kracht is niet op de hoogte te werken, welke de auteur bedoelde.

Zoo is *Helene*, een der vóor-kinderen van den rektor, een min of meer »mystische" figuur. Zij is bijna bovennatuurlijk scherp van perceptie, herkent de menschen aan hun stap als een ander nog zelfs geen stap naderen hoort, en bespeurt, gevoelt, dat er een zedelijke of geestelijke moeilijkheid tusschen menschen bestaat, waarvan ieder ander zoû zweren, dat zij in geheel ongerept geluk samen leven.

De zonderlinge uitingen van *Helene*, — die haaltjes mystische kunst zijn — drijven echter los in het kunstgeheel, evenals het decoratief-symbolische motief van de dwalmende en uitgaande lamp in het laatste bedrijf, in de tegenwoordigheid van innerlijk hartstochtelijk bewogen menschen, waar het geluk van een gezin in stilte op het spel staat.

In de goede der stukken van MAETERLINCK zijn dergelijke motieven oorspronkelijk en sterker dan hier aangebracht, en, — wat de hoofdzaak nog is — omgeven door zetten, die tot het zelfde mystische levens-begrip en de zelfde kunst-soort behooren.

In zijn hoedanigheid van factor of deel in het kunstwerk is dus het karakter van *Helene* onjuist, daar het

doet als een stukje Chineesche stijl in een Sèvres-vaas; en overigens is deze figuur ook in het drama als zielkundig weefsel geheel zonder dracht daar haar liefdes-betrekking met den tweeden-leeraar *Dangel* op zich zelf een wezenloos nulletje is en tevens aan de eigenlijke actie, het dramatisch conflict, in 't geheel niet deelneemt.

De figuur van *Wiedemann*, den rektor, is, als geheel van realistische karakteristiek, goed volgehouden, maar, aan het slot van het tooneelspel, schiet ook dit karakter te kort en weigert des auteurs bedoeling te dienen. In plaats van hier te culmineeren in een acute, alles-over-glanzende, uitstorting van zedelijke grootheid, die verborgen onder den schijn van gewoon welgemoed alle-dags-leven, latent in het geheele stuk aanwezig is geweest, — nu *Wiedemann* zijn vrouw vergeven kan, dat zij in de echtelijke woning zelve *Röcknitz* heeft omhelsd, door de zelfde gemoedskracht, waarmede hij haar gedurende het huwelijk steeds heeft kunnen beminnen en verzorgen, hoewel hij, zonder 't haar ooit te bekennen, vermoedde dat zij hem alleen had aangenomen als troost in haar droefheid om een ander, dien zij zoû hebben toebehoord en die haar zoû hebben verlaten — in plaats van hier die boven het gewone levens-peil plotseling uit-steigerende zedelijke-grootheid te zijn, is, door gebrek aan machtige verheffing bij den auteur, *Wiedemann's* gedrag hier het gedrag van een sukkel, die met alles vrede heeft.

Het karakter van *Doktor Orb*, den districts-school-opziener, is als afbeelding zonder inconsequentie in zich zelf. Het blijkt echter alleen te dienen om den toestand van afhankelijkheid der *Wiedemann's* te kenschetsen, terwijl de lezer, waar hij *Doktor Orb* aan *Elisabeth Wiedemann* het hof ziet maken, dit van zelf

als een motief, dat tot het psychisch conflict in het drama zal behooren, beschouwt.

Het karakter van *Röcknitz* eindelijk, den ruwen, geestkrachtigen en hartstochtelijken Freiherr, is tweevoudig. Terwijl hij ons alleen voorgesteld wordt als de soort mensch, dien ik hier aangeef, wordt hij ons juist niet getoond als de interessante prater in den maneschijn, — en de teedere, althans *zachte* prater, — daar immers zijn vrouw '*Bettina* bleef doorslapen gedurende zijn gesprekken met *Elisabeth* — de zachte prater, die *Elisabeth's* liefde heeft veroverd, al kon hij haar niet tot overgave brengen.

Het vervoerende in *Röcknitz*, datgene, wat *Elisabeth's* liefde won, is ons niet getoond, en nu er ons alleen even van wordt verteld, klinkt het ons zoo vreemd, dat wij het bijna niet kunnen gelooven en in elk geval meenen, dat de auteur, wanneer het dan inderdaad zoo was, ons duidelijk en nadrukkelijk had moeten toonen, hoe een menschenkarakter uit zulke tegenstrijdige eigenschappen kon zijn samengesteld, daar juist *die* bizondere samen-stelling dan het karakter van *Röcknitz*, op zijn eigenaardigst, zou zijn geweest.

Het karakter van *Bettina*, de vrouw van *Röcknitz*, eene bij-figuur, is, door de wijze, waarop over haar, telkens of veel, s l a p e n gesproken wordt, eerder een weinig belachlijk dan mystiek. Men herkent dadelijk een vruchtloze poging tot geheimzinnigheid of hoogeren stijl, die tot de zelfde mislukkende MAETERLINCK-imitaties behoort als de scherpzinnig-heid van *Helene* en het dwalmen van de lamp.

Het is alleen het karakter van *Elisabeth*, dat tot het einde zijn, zij 't dan beperkte, kracht en zuiverheid behoudt. Slechts haar aller-laatste woorden, tevens de

laatste woorden van het tooneelspel, zijn — jammer, jammer! — weêr te hoog.

»Mir ist, als seh' ich dich heut zum erstenmal!" zegt zij tot haar man, wanneer zij hem haar heur ontrouw heeft hooren vergeven. Bedenkt men daarbij, dat deze hooge phrase, wier naar het mystische neigend voorkomen haar, — evenals de andere gelijksoortige motieven — buiten den kunst-aard van dit werk doet blijven, het antwoord is op die vergiffenis, die op den lezer eerder een indruk van karakterdorheid dan van karakter-heldenmoedigheid bij den vergever maakte, — dan ziet men in, dat het slot van het tooneelspel het résumé geeft zijner constitutioneele gebreken.

Het tooneelspel schijnt den lezer trouwens onvoltooid. Het is als de eerste helft van een in 't midden doorgesneden geheel. Voor niemand kan de vergiffenis door *Wiedemann* aan zijn vrouw geschonken betreffende haar kus aan *Röcknitz* de oplossing der gerezen moeilijkheden beteekenen. *Röcknitz* is nog bij hen in huis. Hij is ons voorgesteld als een man van onverzettelijke wilskracht. *Wiedemann*, daarentegen, hebben wij leeren kennen als een »goed", gelaten en gemoedelijk man. Wij achten het meer dan waarschijnlijk dat *Röcknitz*, der door *Wiedemann* geschonken vergiffenis ten spijt, zal trachten zijn voornemen te verwezenlijken.

Alles samen beschouwd, is Das Glück im Winkel door SUDERMANN een poging om te werken met geestelijke gewichten, die voor den auteur te zwaar zijn, terwijl men, dit erkennende, toch de buitengewone kracht waardeert, die noodig is om ze zoo hoog te heffen en zoo langzaam te doen zwenken als de auteur reeds doet.

ALS HET DAG WORDT . . . .

ALS HET DAG WORDT....

Eerste Gedeelte.

I.—

Boven de stad was het nog donker en woei een beetje wind. De lucht was nog zwart blauw met zilveren sterretjes er in, maar aan éen kant was de lucht bleek blauw. Daar was nog maar een enkele ster te zien, en verder op, naar het Oosten, werd de lucht wit.

Boven het glazen dak van Adriaans huis was het ook nog heel donker. De stukken glas lagen daar als een soort van dakpannen van glas met het onder-eind van den eenen over het boven-eind van den anderen, en die reepjes, waar dat zoo was, waren grauw-achtig en troebel.

Onder het glazen dak, in de groote ruimte binnenshuis met de witte muren, was het donkerder dan daar buiten ofschoon het wit van de muren toch altijd door het zwart van den nacht was heen te zien.

In deze ruimte was het venster van Adriaans kamertje van buiten met veel donker, dat iets is, dat je niet aan kan raken, er tegen aan, maar daar door heen zag je toch het glas van de ruiten en dat die ruiten vierkanten waren in de lichtkleurig houten lijsten van het raam.

Binnen-in het kamertje van Adriaan was het bijna pik-donker en het gordijn van het bed en het gordijn,

waar achter de kleêren hingen, zag je wel, maar volstrekt niet met hun vorm heelemaal, en van hun kleur zag je niets. Zij waren zwart en met licht-zwarte doezeligheid nog er om heen, alsof hun zwart nu door randen van iets lichter kleurige schaduw was omgeven.

Toch waren ook de gordijnen niet zoo zwart als het maar kon, want door het venster kwam altijd een beetje lichte schemerschijn door de heele kamer heen en zoo zag je dat de gordijnen toch geen zwarte gordijnen waren maar dat het maar de losse nacht was, die ze op het oogenblik zwartachtig maakte.

In het kamertje was niets dat bewoog en het was er stil. Je hoorde niets als je er stond. Je hoorde alleen, als je je over het bed had heen gebogen, heel stil adem halen.

Buiten werd het zachtjes aan lichter in de ronde lucht, van uit het Oosten. De plek bleeke blauwheid breidde zich zonder dat je het zag gebeuren hoe langer hoe meer uit en de heele lucht was nu al lichter van kleur, maar toch waren er nog wat sterretjes in, die net als vonken waren.

2.—

Onder het glazen dak werd het ook lichter en de witte muren werden witter. En in Adriaans kamertje werd het ook lichter, zoodat je de dingen er begon te kunnen zien ofschoon het nog donkere schemering was en de dingen, die bij het behangsel waren, vooral vreeselijk donker leken en met licht zwarte randen er om heen, die op het behangel zelf recht af geschilderd schenen.

Het gordijn van het bed was aan allebei de kanten heelemaal open geslagen over de schotten aan het hoofden-eind en aan het voeten-eind heen en hing in

een vorm zoo lichtelijk ingezakt van soepelheid en met een gelijken bocht aan weêrskanten naar beneden boven den slaper heen en dan zoo recht en zacht af langs hem heen naar beneden, zoodat hij er heelemaal tusschen lag zonder er door te worden aangeraakt, en het was of het door de schemering zachter dan anders was en tusschen zijn plooyen was veel zacht-kleurige donkerte van boven naar beneden.

Het bleef geheel onbewegelijk terwijl het langzaam aan lichter in de kamer werd en het zelf ook lichter werd en met een schemering van kleur werd getooid.

Toen het lichter werd, werd de onbewegelijke slaper aan alle zijden meer en meer omgeven met verscheidenheid van kleur en kwam hij zelf te zien, liggend midden in de openheid van het kamertje, met de bladen van de gordijnen en het behangsel en alle dingen in zachten schijn dood-stil om hem heen en die het licht ontvingen, waarnaar het kamertje met zijn vensters onbewegelijk open stond.

3.—

Zijn hoofd was op het kussen van het bed en zijn twee handen lagen op het dek. Onder zijn haren, die kort waren en naar voren stonden boven aan zijn voorhoofd-blank, was niet in 't midden maar alleen daar naast te zien hoe zij aan zijn hoofd bevestigd waren. En dan op zij, achter aan het lichtere slapenblank, waar niet het schaduwtje van de bovenharen over was, was dat heel goed te zien. Daar waren de haren wat lichter van kleur en zij lagen er langs, stil neêr langs de effen slaap, naast elkaâr als naaldjes van zij in een bosje. Lager was ook nog een vlokje. Dit lag, luchtig want het raakte het blanke vel er onder bijna niet aan, van onderen in een spits sliertje eindigend voor het oor. En dit was zoo leuk misschien,

om dat daaronder geen haren meer waren, maar alleen het blank van zijn blanke en licht roode wang. De haren waren bruin boven aan en van boven naast zijn gezicht, en dan zag men ze onder en achter de oortjes nog eens weêr.

Boven op zijn hoofd waren de haren met donkerder plekken waar ze wat opgestreken stonden en je tegen de haren in keek en met lichtere waar ze neêrliggend waren en je over hun bruinheid en hun zachtheid heen keek. Je zag dat het overal vele afzonderlijke haartjes waren, en toch waren zij samen éen iets als het haar. Om zijn hoofd heen was het groote witte kussen, het lag een beetje schuin op, en was vlak en week. Onbewegelijk hing aan een van zijn vier hoeken de witte veter met den koperen nestel waarmeê de sloop was dicht gemaakt. Onder zijn hoofd was een diepe plek midden in het kussen, waarvan naast zijn hoofd de uiteinden waren te zien. En van alle kanten waren korte licht zwarte schaduw-schichten in het kussenwit van uit die plek.

4.—

Zijn voorhoofd was een blank vlakje, van boven tot het haar, van onderen tot de twee wenkbrauwen. Het was zoo glad en blank, het velletje daar. Er was geen pukkeltje op en geen smetje en geen liggende rimpelstrepen er over, en geen korte staande streepjes van rimpels in 't midden onder-aan.

Onder aan het voorhoofd was zijn eene wenkbrauw en daarnaast, even verder, had hij er nog een, zoo als alle menschen het hebben. Deze was daar als een smal vogelveêrtje. Hij was aan 't einde bij de slaap lichtelijk in bocht gegroeid boven om het oog, om daarmeê samen iets van vorm te zijn. Als een licht veêrtje lag hij daar. De haartjes van den wenkbrauw lagen allen gedwee neêr en maakten daar zoo samen

dat aardige zachte haaltje dat daar was, donker kleurig in het blanke gezicht van den stillen slaper.

Al lang was de morgenschemering geweken en was het licht overal op zijn gezicht en zijn handen, toen hij nog maar altijd door sliep. Zijn oogleden die groot en blank waren, lagen gesloten met de fijne licht zwarte haartjes er onder aan.

5.—

De kamer was heelemaal licht en heel kleurig geworden om hem heen, zonder dat hij er iets van had bespeurd. Dit was gebeurd heel in de stilte en met heel langzaam onmerkbaar bewegen. Het bedgordijn was geworden van breede banen, licht groen, heel licht groen, de eene, en de andere daarnaast van licht paarsche bloemen op een wit paarschen baan. De steun, die het bedgordijn hield, was purper zwart geworden met een afzetseltje van geel bruin en de ronde knop van boven er aan in de kamer was ook zwart met een ander donker kleurtje er door heen en een groote lichtplek. De ledikant-schotten waren ook zoo en dan was er midden door heen een soort van onregelmatig gestreep in een kleur zooals de afzetkleur, van vorm zoo als het gestreep dat een jongen maakt in zijn kladschrift als hij even buiten zijn werk zit te turen, en dat niets beduidt.

De waschtafel en het tafeltje en de stoel-leuning waren bruin geworden van verschillende tinten van bruin. En de lijst van den spiegel was zwart geworden met twee vergulde biezen er bij en de spiegel zelf was een spiegel geworden van de kleur van zilverwater en spiegelde in de stilte en terwijl niemand het nog zag bijna het heele kamertje weêr. En het behangsel was oud wit geworden met ruitfiguren vormende streepen er op en de zitting van den stoel was oud

rood geworden, en het vloerkleed donker-grijs en de balkjes boven licht-grijs en het gordijn, waar de kleêren achter hingen, geel bruin met zwarte figuren, en alles had de oude kleuren aangenomen van den vorigen dag, en zag er zoo uit als het de laatste maal was geweest dat Adriaan het had gezien.

Het behangsel was lichter op de muur die naar het venster toe was en op de muur achter het bed tegenover het venster, en was donkerder op de muur naast het venster en onder het venster. Het gordijn voor de kleêren hing stil met zijn plooyen neêr onder zijn grijzen houten kap. En over de leuning van den stoel bij het bed hingen Adriaans kleêren en andere lagen er weêr op de zitting van en zijn schoenen stonden stil op de vloer.

6.—

Adriaan lag op zijn zij naar de achtermuur toe, zijn knieën lagen een beetje opgetrokken, en hij lag zoo als was hij onbewegelijk geworden op het oogenblik dat hij iets heel vertrouwelijks zeide, schuin de hoogte in, naar iemand toe aan wien hij zich zelf in gedachte geheel had gegeven. Onder zijn oogharen was een klein schaduwtje onder op het dichte oog, en op zijn wang, waar het lichtelijk blank en blank bruin en heel lichtelijk rood was, waren heele kleine donker bruine ronde stipjes hier en daar, een heele boel. Onder zijn kin was het plekje waar het bochtje was, waarmeê het benedenvlakje onder zijn hoofd van voren over ging in het recht-oppe van zijn hals van voren. De haren boven zijn oor en achter zijn oor en in zijn hals waren droog en niet neêrgedrukt zoo dat zij daar neêr stonden tot een eindje van het vel af en men er met zijn vinger onder tegen aan had kunnen voelen en dan iets duns en buigzaams en dat niet weggleed had gevoeld. En die korte haren waren met een heelen

zachten glans en er onder was op het blanke velletje een klein schaduwtje nauwelijks zichtbaar, en die haren waren niet op een plek maar op alle plekken donker bruin van kleur, en boven op zijn hoofd, boven aan zijn achterhoofd, een beetje naar den linker kant, daar was iets bizonders en dat was zijn kruin. Daar was het rond en je zag wat van het vel, dat natuurlijk ook onder zijn haren was, daar door de haren heen. Uit dat vel waren zijn haren opgegroeid, maar aan het kruintje lagen de haren niet één kant uit maar waren van dat middenpuntje uit daar opgegroeid in de rondte. Die het dichtst bij het vel-rontetje waren, stonden hier recht op en die verder af waren, lagen pas weêr en dit maakte een figuurtje op zijn hoofd zoo als er maar éen was in 't geheel.

7.—

Aan de kleine zijde van zijn hoofd, die nu boven lag, was zijn oor. Dit was op zij, niet voor in zijn gezicht, en dichtbij zijn haar, waar niets van zijn gezicht meer was. Dit was zijn kleine oor. Dit was iets, dat bij zijn gezicht behoorde, en dat er toch niet zoo een stukje zelf van was als de andere dingetjes, die er bij hoorden. En dit was in en ook naast en op zijn hoofdje en er tegen aan. Dit was daar zoo gegroeid en was zacht naast zijn hoofdje gebleven. Als er wat was, zoo dat hij keek, dan had hij het hiermeê gehoord. Hiermeê hoorde hij al wat hij hoorde, van zijn moeder en zijn vader en van den grooten wind, als die door de stad was en het pruttelend nabakken van de goud-bruine saus om het vleesch in den lampenschijn. Nu was het rood, zeker om dat hij er op het kussen meê had gelegen. Een beetje zacht rood was het nu. Dat rood was door zijn blanken vorm heen geslopen en had dien zoo gelaten als die was, met de

slanke oprondinkjes en omgebogenheidjes, maar had daarbij dat vormpje nu mooi rood gekleurd. Dit oortje kon de vader aanvatten tusschen zijn vingers en zijn duim, en als het rood was was het ook warm, dat was altijd, dat wist de vader wel.

Zijn oortje was rood en zijn haar was bruin en zijn wangetje was blank. Zijn wangetje was blank, het was van zijn oog van boven, waar het schaduwtje lag, en van zijn neusjes-kant tot naar het voorstukje van zijn oor op zij, dat eigenlijk nog heelemaal aan het wangetje vast was, en van onderen, zijn kleinen mond voorbij tot aan zijn kin op zij, en recht van onderen met een eigen ombuiging toe naar onder zijn wang tot waar zijn hals was. Het was zoo blank en blank bruin, met heel fijn rood er door ook als je dacht dat het alleen blank was en het was zoo rond naar voren toe dat je het als iets bloeyend donkers kon zien tusschen jou en het vensterlicht en het was zoo rond er om heen van boven tot beneden langs de kanten om dat het ook van onderen gelijk uit was in zijn kin, die niet met een aparte lijn daar was naar beneden.

Met het kinnetje meê maakte het met het andere wangetje samen de rondte van zijn heele gezicht.

8.—

Boven Adriaan was stilte en licht en daarin stond ook om hem heen alles van zijn kamertje. In zijn waschtafelkan en in zijn waschtafelkaraf was het weeke water, waar je met je hand door heen kon steken. In de kan lag het bovenvlakje daarvan stil en het was van omtrek rond en het was donker wit van kleur maar van boven met een klein weinigje lichtglans en het was heel doorzichtig, zonder iets er in zoo dat je de rond-om zijnde muur en den bodem-schijf van de

kanneput kon zien. En in de karaf zag je het water van alle kanten. Dáar was er géen soort witte groote eyerschaal om heen, of vaas van eyerdopjes-goed, zoo als bij de kan, maar de karaf zelf, de rond-bollige, buikige, naar boven zich rond versmallende, waar hij een glazen halsbandje had, en dan weêr een beetje breeder uitmondende, karaf, was zelf van waterkleurig goed. Hij was doorzichtig van op-zij meer nog dan als je van boven door het kleine boven-rontetje er van naar beneden keek, en bovendien was hij nog zoo goed als een kleine ronde spiegel in de kamer.

TWEEDE GEDEELTE.

9.—

Onder het dek van Adriaan, onder de witte sprei met de regelmatige figuren van rijen witte bolletjes er op, bewoog iets. Zijn voet van het bovenst liggend been kwam lager over den anderen voet heen, en het dek zelf, het dikke dek van lagen boven elkaâr, bewoog meê, want de plek er van daar zonk een klein beetje neêr, maar Adriaan scheen toch nog door te slapen.

Toen werd hij wakker zonder iets van zich te bewegen. Hij zag tegen zijn oogleden van binnen aan, waar een doffe wemeling van duisternis was voor heel dof rood-goud-achtig en dof blank licht. Toen deed hij zijn oogleden open, zijn oogen bewogen en schenen dadelijk heelemaal onbewegelijk te blijven. Hij scheen alles tegelijk te zien zonder iets in 't bizonder te zien, en het was of hij dacht.

Toen deed hij zijn oogleden weêr toe en hij bewoog zich van op zijn zij naar op zijn rug, binnen het bed, tusschen het bed en het dek, dat allebei vlak aan hem was.

10.—

Toen deed hij zijn handen naar boven zijn hoofd en deed ze daar aan elkaâr en boven zijn hoofd voelde hij zoo die vertrouwelijk elkaâr vast namen en hij was niet verwonderd en hield zijn oogen toe. Toen kwam weêr een van zijn handen, dat zijn linker hand was, naar beneden, terwijl de andere, de rechter hand, met het binnenste open naar boven en de vingers een klein beetje van mekaâr, een eindje daarboven daar over heen omgebogen, daar heel boven liggen bleef. En met zijn linker hand kwam hij aan zijn gezicht, hij kwam even aan zijn ronde wang en toen nog even boven zijn oog. Hij kwam aan zich even schuchter en onbeholpen als aan dingen, die niet zijn hoofd of lijf of zoo waren, omdat hij nog heel jong was en zij allen hem het zelfde waren. Hij voelde zijn hand aan zijn wang en hij rook zijn vinger, die op zijn bovenlip was en onder aan zijn neus even kwam. Hij voelde de warmte onder het dek en dat het dek zelf niet hard en niet zwaar was om op te heffen, maar dat het zacht over hem heen lag tot boven aan toe, tot op zijn borst.

Toen deed hij allebei zijn handen even weêr onder het dek en het dek een beetje hooger. Toen voelde hij de koelte van den ochtend over zijn gezicht en zijn warme oogen die gesloten waren. Toen wreef hij zijn eene voet over den anderen terwijl er een kleine tinteling door heen ging, daar in de laagte, heelemaal aan 't andere einde, ver van zijn gedachte af. En toen braken, terwijl hij heel stil lag, zijn oogen open, aan den ooghaartjes-rand en toen dacht hij er niet meer aan, dat hij zijn oogen weder sluiten kon. Zijn achter-hoofd, waar zijn haren waren, was warm, zijn gezicht was koel en hij zag alles in het licht om zich heen, dat tot aan zijn oogen was. Hij keek met zwart-bruine

oogen en hij zeide hard-op fluisterend in zichzelf langzaam eenige woorden zonder zin om zich te hooren spreken in de lichte en koele stilte van het leven.

II.—

Hij zag zijn bedgordijn, hoe dat niet effen was en zonder patroon, maar hoe het had twee banen of breede streepen, niet liggend, maar van boven af naar beneden toe, schuin nu staande in den vorm van het gordijn.

Fluisterend neuriënd en zijn oogen wijd open, met opgetrokken wenkbrauwen onder kleine rimpels in zijn voorhoofd-blank, draaide hij zijn hoofd zacht op het kussen, naar alle kanten kijkend langs het gordijn. Hij keek naar boven en verplaatste dan zijn blik in eens naar op zij waar ook nog iets was.

De banen, die het gordijn had, door rechte streepen van elkaâr afgescheiden, waren naast elkaâr, van boven naar beneden neêr of op naast elkaâr van beneden naar boven. Zij waren verschillend van elkaâr. Zij waren met figuren en zacht van kleur. Er waren er vele naast elkaâr. Zij waren om en om gemaakt en de eene was anders van figuren en kleur dan de andere. De kleur van de eene baan was groen en het was heel licht groen, en het was zacht gekleurd, en de kleur van de andere baan was bleek paarsch en in het bleeke paarsch waren licht paarsche figuren, óok paarsch maar heel anders dan het bleeke paarsch waar zij op waren. Het bleeke paarsch was zoo bleek dat het bijna wit leek. En daarin waren de veel donkerder maar toch nog licht paarsche figuren. De baan met het lichte groen was niet met sterretjes of bloemen, maar met strépen van licht groen, van licht groene

kleur, overal gelijk van kleur en recht van rand, heelemaal, zonder éen fout, recht getrokken op den witten baan. Van boven tot beneden gingen zij. Overal waar de baan was, waren ook zij. En de licht paarsche figuren op de baan daarnaast, die ook klom tot heel in de hoogte naast de licht groene baan, overal met die meê, waren iets dat je duidelijk herkennen kon, waren een soort van blóémen-figuren. Je kon kijken daarheen, en dan een beetje hooger kijkend opgaan tot heel naar boven. En al zag je al wat hooger was terwijl je lager nog keek, dan kon je toch daarna naar dat hooge weêr kijken al zag je dan het lagere ook half nog meteen. En je kon gerust even niet kijken en dan weêr gerust kijken want je hoefde niet bang te zijn dat het verdween. Het was daar altijd, 's ochtends vroeg en 's avonds laat en den heelen dag door en den heelen nacht ook als hij het toch niet zag, het was het gordijn, het gordijn van zijn bed, het was er toch altijd, zijn bed-gordijn.

12.—

Hij vatte het laken met het dek er onder van boven met zijn handen aan en trok het wat hooger op, tot halverwege zijn gezicht. En hij zette het een beetje uit, met zijn handje daar bewegend vlak aan zijn gezicht en bewegend in die kleine ruimte naar beneden toe, die daar was met het dek er voor en met zijn kin en de onderste stukjes van zijn wangen er achter. Maar toen leî hij al weêr gauw het dek naast den linker kant van zijn hoofd en ging er naar toe op neêr liggen kijken met een omkeering van zijn heele lijf, waardoor hij met zijn beenen, onder in bed, koude plekjes voelde naast het warme, waar zijn beenen hadden gelegen. Hij lag daar maar zacht te bewegen met zijn blank gezicht met den kleinen rooden mond,

en de bruin-zwarte oogen met de op en neêr gaande groote blanke oogleden met hun rij van zwarte haartjes er onder aan, met het bruine haar er boven, daar, tusschen het witte kussen en het witte dek. En hij zag nu het laken. Het was gemaakt van allemaal heele kleine witte uitspruitseltjes naast mekaâr en je zag er op sommige plekken een dikker wit bubbeltje tusschen. Zij lagen met de vlakjes, de op-muurtjes en de schuine hellinkjes van het dek meê en met zijn breede omgebogenheden. Het dek, met het laken het bovenste, lag geheel omgebogen. Zijn buiten-vlakte was zilverig licht met een fijn lang-uit driehoekig schaduw-schichtje alleen van het hellinkje, waar het stuk van het terreintje, dat verder van het venster met zijn licht-doorlating af was, een klein beetje lager lag dan het stukje dat dichter bij het venster was.

Deze licht-vlakte was naar Adriaan toe, breed en week van aanzien en met al zijn tipjes en witte puntjes, ieder voor zich kleiner dan een kleine speldenknop, véél kleiner, en die telkens met hun vieren, twee van deze rij met twee van de rij er boven, kleine vierkantjes maakten, die allemaal waren naast mekaâr, en als je er even afkeek waren het geen vierkantjes meer maar waren niets dan allemaal zelfde breede rijen, onafzienbaar breede rijen naast mekaâr.

Deze licht-vlakte was naar Adriaan toe maar ging niet heelemaal tot hem door. Hij zag hem vlak voor zich, en dan zag hij hem uit zijn, zijn vlakte, zijn vlakte, die klein was, uit zijn, met al het licht dat er op was, met al de kleine spikkeltjes van zijn geweven-heid, met al het licht dat er op was en kleurig was, en van kleur was zilverachtig, licht zilverachtig van kleur, licht kleur licht zilver, en dat was om al die tippeltjes heen, uit zijn, — daar zijn en dan niet verder recht naar hem toe door gaan, maar daar heel iets anders zijn, daar heel anders geworden zijnd, daar

zijnd uit met zijn recht-door-heid, en ómgebogen, vóór het hem bereikte, vóor het zijn wangen, die zacht waren, bereikte, naar beneden hun zijnd, de zelfde puntjes waren er, alle naast elkaâr, en achter elkaâr, maar hier waren zij gestort naar beneden, in hun breede rijen, en hier kwamen zij in donker, in het licht-zwarte donker, dat hier aan was tegen de licht-vlakte daar boven.

13.—

Achter het laken, naast het laken, het laken dat hier was omgeslagen met het dek meê, en over het dek heen, maar van hem uit gezien achter het laken, was de witte sprei. Deze was heel anders, dan het laken, deze was weêr heel veel anders dan het laken, deze was van bij het laken te vergelijken bréede, witte streepen in zijn maaksel, lichtelijk opbollend naast elkaâr, en naast iedere streep, tusschen deze en de volgende, was een heele dunne licht zwarte streep, in de diepte tusschen de twee opbollende streepen in. Deze sprei was van heel ander goed dan het laken was, dat dunner was, en ofschoon het zacht was, veel minder zacht was dan de sprei. Op het maaksel van de sprei zelf, lagen de groote figuren, die de versiering waren van de sprei, die waren boven op de sprei, om die mooi te maken Om die mooi te maken, waren al die figuren op de sprei en dáarom hadden zij regelmatige bovenlijnen en regelmatige onderlijnen, met hoeken er aan en schuintes naar beneden, naar de rechte zijlijnen, en daarom hadden zij aan een van hun kanten of hadden zij onder aan zich die regelmatig en precies gemaakte en toch een in twee even groote helftjes heen en weêr een bocht makende lijnen. Die waren allen van dat witte bolletjes-goed, van die ronde bolletjes, die daar

waren naast elkaâr, allen afgerond en stil daar staand en alleen daar staand op de vlakte, maar toch alleen niet zijnd, maar daar zijnd om iets samen te zijn met de bolletjes, de witte, ronde, alleenige, verlichte, die daar, een eindje verder, naast hem waren.

Zoo was die sprei heelemaal. Hij had een lengte en hij had een breedte en hij was dunner dan een deken is en dikker dan het laken. En dit was hij van boven. En van onderen waren er geen figuren op. Het ondere van hem lag in donker, goed en stil op den deken. En hij had figuren, die waren naast elkaâr in zijn breedte, en zijn figuren waren naast elkaâr in zijn lengte. Boven op de sprei lagen de figuren, op die vlakte op regelmatige afstanden van elkaâr af. Er was er hier een, en daar, daar naast, was er nog een, en daar achter was er nog een en hier, boven dit, was er nog een, met open plekken tusschen hen in, lager dan de bolletjes waren en zijnde van het eene figuur tot aan het andere figuur. En die de sprei er af nam, zag de donkerte er onder slinken voor het licht en zag de sprei van onderen, dat die even goed en regelmatig als van boven daar was, wit en groot zoo dat je hem zoo ook had kunnen leggen op het bed ofschoon er daar geen figuren op gemaakt waren.

Het licht was op de sprei op het bed en daarin zag je zijn lichte kleur, maar om dat het licht overal was zag je niet dat het zoo licht was, en met dat licht er op was hij met zijn witte kleur door tot aan het voeten-eind-schot, dat daar, met zijn purper zwarte kleur recht op stond waar híj was gedaan.

De sprei en het voeten-eind-schot en het gordijn er boven hadden elk een andere kleur. De sprei was wit, het schot was purper zwart en het gordijn was licht groen, licht groen van kleur. Zij waren dit van kleur. En hier lag hij dicht-bij, hier bij lag hij, hier heel

dicht bij. Hier hoorde hij bij. En onder aan het bed-gordijn, aan de binnenzijde van het ledikant-gordijn waren licht-zwarte, doorzichtige schaduwen. En kleine schaduwplekjes waren ook op de sprei, naast de witte bolletjes van de figuren, die van die witte bolletjes kwamen.

14.—

Hóog was Adriaans kamertje wel. Als hij naar de zoldering keek, keek hij den ronden knop, die van voren was boven aan den houten steun, waarover zijn bed-gordijn hing, ver voorbij. En als je naar de zoldering keek, leken het tafeltje, de waschtafel en de stoel heel in de laagte te staan. Als hij stond, was er een heele ruimte nog tusschen zijn hoofd en de zoldering en al strekte hij zijn armen naast zijn hoofd zoo hoog op als hij kon, dan was er nog altijd een heele ruimte voor dat je aan de balken was. Het had best veel lager gekund en dan had het nog heel goed zijn kamertje kunnen zijn. En wat waren die grijze balken groot! Het waren heele groote grijze balken, en die hoorden bij zijn kamertje. Zij waren wel ver af en lang niet zoo dicht bij en goed bekend als de waschtafel en het tafeltje, maar als je er goed naar keek waren zij toch even goed bekend. Die grijze balken, die zoo groot waren, dat je zoû gedacht hebben dat zij ik weet niet waarvan waren, waren toch van het kamertje dat zijn kamertje was en als hij er naar keek, bleven zij daar stil met hun kleur en hun glans en hun rechtheid en alles wat er aan hen was, te zien. Zij bleven daar maar stil en als hij zijn oogen dicht deed, wist hij dat zij daar nog altijd waren.

Zij waren onbewegelijk boven het stille denken van hem en het stille bewegen van zijn grans-rijke donkere oogen heen en tusschen hem en hun was een fijne

wemeling in de lucht, in het licht, en van het venster daalden naar zijn oog, dat aan den kant van het venster was, bevende baantjes van zachten lichtwasem neêr.

15.—

Gróot was zijn kamertje wel. Wat was er niet een ruimte voor het behangsel naar boven, boven-ruimte, en tusschen de dingen die in de laagte stonden in, tusschen het tafeltje en de kap boven het kleêren-gordijn, die daar van daan schuin in de hoogte was, en onder het tafeltje, tusschen de pooten, en onder de zitting van den stoel. Behalve de groote ruimten in 't midden, waar je stond of liep en met je armen bewoog om iets aan te pakken of te verleggen, en de ruimten die daar boven waren en daarom een beetje bij die hoorden, en behalve de ruimten boven de dingen, boven de waschtafel met het behangsel en den spiegel, om daar tegen aan uit te zijn, boven het tafeltje, met het stukje behangsel-muur en daarboven het venster er achter, en boven de oude zachte roode zitting van den stoel, waar de leuning van den stoel nog maar alleen in op was, — waren er de verre en eenzame groote en kleine ruimten, waar nooit iemant in was of zijn arm in opstrekte, de ruimten, achter in het kamertje een eindje boven de schuine hellingen van het bedgordijn, en de ruimte boven de oude kistjes en de oude doozen die op de kap, waaronder de kleêren hingen, stonden, en de smallere leegten, de ruimten, waar je in zoû hebben kunnen komen, boven tusschen de balken allemaal.

Heel groot was zijn kamertje. Klein was het als je dacht aan dit kamertje en daarbij aan een andere kamer beneden, maar groot was het in zich zelf als je er in rond keek. Tusschen het tafeltje en de deur was het een heel stuk. Dat was grooter dan je dacht,

en van de muur daar bij de deur bij voorbeeld tot aan de muur achter het ledikant, langs het kleêren-gordijn heen, dat was een heele afstand.

16.—

Licht was het kamertje. Het licht was er overal. Kijk maar, het was er overal. Daardoor zag je de vormen van de dingen en de kleuren. Het licht kwam van boven en dan door het venster daar, door het venster, met zijn vormen en zijn kleuren, dat daar was om dat het daar gemaakt was, om dat het daar gemaakt was om er het licht door heen te laten, om er het licht door heen te laten dat daar schijnen zoû zoo, dat je alle dingen met hun vormen en hun kleuren zoû kunnen zien. De lijsten om de ruiten en de riggels tusschen de ruiten van het dunne, glazen venster waren hier licht grijs van kleur, bijna wit van kleur waren zij, maar toch nog grijs, glad en grijs, en maakten samen regelmatige vierkanten van hout en die de ruiten, de dunne gladzachte glazen ruiten hielden, en daar kwam het licht door heen, zóó, dat je alles, alles kon zien wat er was. En het maakte licht-zwarte schaduwplekken, groote en kleine, achter de plekken die licht waren, op de vormen en de kleuren. Niet dat je daar niet kon zien, want de schaduw was meestal zoo, dat je er door heen kon zien, dat je er door heen kon zien de kleuren en de vormen, die er onder waren.

17.—

Hij slikte en bewoog met zijn lippen en tong; dat klonk precies zoo als klinkt het aankomen van deinende golfjes tegen een muur in 't water of tegen een bootje aan. En hij rekte zich uit met zijn armen boven zijn hoofd, zoo dat de uiteinden van zijn nachthemdsmouwen,

die toe waren, zich strak spanden om zijn polsen. Maar zijn arm-houding verontstrakte zich plotseling midden in het uitrekken en zijn armen bleven aarzelend en krimpend liggen in een flauwen bocht om zijn hoofd net als bij iemant die zich op iets betrapt daar een ander bij is. En hij keek naar zijn polsen. Hij zag zijn eigen hand voor zijn gezicht, daarvan gescheiden en met een kleine ruimte tusschen zijn gezicht en de hand en toch was het zijn hand en werd die door hem bewogen. Onder aan de hand, beneden de eigenlijke hand, waren duidelijk door het vel heen te onderscheiden fijne beentjes, die waren recht met den arm meê en naar de hand toe, en daar tusschen, dof, kleine licht blauwe aren.

Het was stil en het was licht en het was kleurig in het kamertje en hij begon te fluiten, met zijn lippen samengeplooid en vooruit, geluidjes, die ook de vogeltjes maken. Hij pakte zich met zijn hand vast aan het lage bedde-schot van den voorkant en keek er eens over heen, met zijn wang er tegen aan, zoo alsof dat niet anders kon dan zoo. Daar beneden was eerst het schot uit, je zag zijn onder-rand zonder eenig steunsel daar zijn van den eenen poot heel aan 't eind tot den anderen heel aan 't andere einde. En daar onder was de ledige ruimte. Dat was vreeselijk aardig want 't was net of je boven den grond was en niet op den grond mocht komen om dat dat om iets gevaarlijk zoû zijn en alsof je je nu met dat, waarin je was, kunstig, gelijkmatig en zeker er boven hield. Kijk kijk kijk, overal was hij met zijn schot even ver van den grond af en de grond bleef daar maar onder, de ruimte bleef gelijk tusschen hem en den vlakken grond daar beneden. Recht was het vlak van het schot omhoog. Daar was hij boven en daar was hij achter. Daar was hij veilig en er over heen kon hij naar beneden kijken, heel kalm naar beneden kijken, net zoo als je

om een hoekje kijkt, zonder dat hem daar van daan iets kon gebeuren. Hij kon en deed dit daarom ook, alleen met zijn boven-gezicht er over heen komen en zoo naar beneden kijken, met zijn bovenlip-vlakje en daarna met zijn mond tegen den bovenrand van het schot aan. Met zijn weeke, vochtige, roode lippen was hij aan het schot, dat daaraan vast en glad aanvoelde, terwijl hij het ook nog een eindje verder met zijn hand vast hield. Het schot, dat hij zag met zijn oogen, het dunne van hout, het lange, het ovaal uitgebogene, en dat naar hem toe opstond van beneden, en dat had de zwart-paarsche kleur, dat voelde hij met zijn zachte lippen en toen had hij in zijn mond dien smaak, die even heerlijk en misschien nog heerlijker was dan alle bepaalde smaken aan eten of zoo.

18.—

En daaronder was maar het kleed van de vloer. Het ging niet en het was ook niet net of het ging, maar hij was er toch maar verduiveld leuk boven zoo als het daar lag, vlak uitgebreid, met zijn schuin op en neêre zwarte en grijze streepen allemaal vlak boven mekaâr en passend in mekaâr en samen een baan van het patroon makend. Hij zag er de harigheid van en een aller-aardigst samenrolseltje van stof met een dun rood draadje er tusschen, dat er op lag. Zijn oogen waren warm er boven en het was net of hij er naar toe had willen gaan met zijn gezicht, om er ook met zijn weeken rooden mond tegen aan te komen, zoo aldoor keek hij er naar. Maar dat dacht hij volstrekt niet. Hij dacht alleen dat het goed was om het zoo warm te hebben, in je handen, in je hoofd, in je beenen, overal.

Het vloerkleed lag daar maar uit. Het lag, gelijk en effen, zacht en warm om op te loopen, en het lag

naar alle muren toe. Je zag het van onder het ledikant uit liggen tot aan den muurhoek bij de deur toe. Daar lag het aan de plint, dat was een laag houten muurtje, heel onder aan het behangsel langs de heele muur heen. Boven op dit muurtje was niet niets, daar was het heel smal vlak liggend en net als een paadje.

Onder tegen de plint lag het kleed aan en daar zag je dat het niet zoo plat was als het wel leek als je er zoo gewoon op neėr keek, want het was daar met een soort van wollen krummeligheid tegen de lichte kleur van de plint op.

Het lag ook onder de dingen, dat leuke kleed, ook al zoû je daaraan niet dadelijk denken als je er de hier uit je bed te ziene plek van zoo bekeek. Het had er altijd zoo gelegen. Hij dacht er nooit aan wanneer het er zoû kunnen gekomen zijn. Het had altijd zoo gelegen, en tot onder het tafeltje, onder het bed en onder het kleêrengordijn toe. En het was zacht en warm, het was niet hard en scherp als een ijzeren plaat of spijkers onder je voeten, onder je bloote voeten, waarmeê je er op stapte, op het vlakke grijze kleed, als je uit je bed kwam en naast je bed, dat leêg achter bleef, in je kamertje kwam te staan.

Derde Gedeelte.

19.—

En hij kwam naar de hoogte in zijn bed. Los kwam zijn rug van het witte kussen, waar de groote ovale moet van zijn rug achter hem bleef, met schuin er boven een klein licht grijs plekje, van vocht daar gebleven uit zijn kleinen rooden mond, toen hij slapend was er tegen aan.

Hij zat recht op en zijn armen waren naast zijn lijf

neêr. Schuin tegenover hem was de spiegel aan de muur, links van hem was het tafeltje, nu al een beetje achter hem was de stoel bij het bed. Buiten het venster waren de groote witte muren en was het heel licht in de ruimte daar, en heel stil hing in de plooyen zijn licht-kleurige, het licht-groene, het zacht-paarsche, open bed-gordijn neêr. Zijn gezicht was heel blank, blank-kleurig en rond, van rondende vormpjes overal, bruin was zijn haar, bruin waren, bijna zwart, zijn fijne wenkbrauwbogen, rood was zijn kleine mond en donker-kleurig en klaar stonden er zijn groote oogen.

Het bedgordijn keek niet, maar het was of het dood-stil en vreeselijk lief en vertrouwend keek, met het gewemel dat er was in de licht donkere schaduwen tusschen zijn plooyen. Het leek vreeselijk op een vrouwejapon, zoo soepel, zoo dun, en van onderen met zijn krinkelende plooyen.

Hij steunde zich met zijne handen boven op de schotten van het ledikant en kwam met zijn voeten onder het slappe dek van-daan en sprong over het schot van voren buiten zijn bed.

Daar stond hij nu en het goede witte bed lag achter hem open. Hij nam het dek op van waar het tot bij het voeteneind lag teruggeschoven, en schuin over het bed reikend met zijn twee armen leî hij het gauw zorgvuldig tot onder op het kussen weêr dicht, terwijl zijn wit hemd om zijn kuiten heel stil bewoog als een afhangende witte vlag, die hem dekte.

20.—

Daar stond hij nu met zijn half roode oortje. En keek over de dingen heen, daar hij nu zooveel dichter bij was, en die hij aan ging raken en zoo er meê samen leven, terloops, om, terwijl hij andere dingen deed, nog eens even te zien hoe zeer zij er waren.

Hij deed al gauw zijn gedweeë sokken aan. Grappig zijn je kuiten toch, met al die spikkeltjes. Die hooren ook bij je. Dat is kippenvel. Dat komt van de koû buiten het bed. Zijn nachthemd uit, zijn onderbroek aan, en de sokken er van onderen over heen. Nu waren zijn armen tot boven den elleboog bloot geworden en bewogen zoo stil, als kleine, gladde en blanke kuiten, en met de schaduwtjes aan de binnenvouw van den elleboog.

Gauw zijn bovenbroek aan. Hij deed zijn been er in en dadelijk daarna kwam dan je voet onder aan de pijp er uit kijken, dan het tweede been en dadelijk had de voet een anderen voet daar beneden bij zich, die daar ook zoo stond, vlak bij de andere, met van voren zijn kopje, grijs van de sok, en daar achter zijn lijfje, dat de wreef was, hoog op, waar dan de duiventil-kleurige broekspijp zoo grappig vlak over heen hing stilletjes te zwabberen.

In eens zag hij iets bewegen in het kamertje, dat onbewegelijk was om zijn bewegen heen en waar hij niets dan zich zelf in hoorde. Daar keek hij naar en zag dat het in den spiegel was en zag dat daar een jongen in was, diens hoofd en hals en kleine schouders, met het stukje hemd en het halsrandje van het hemd met het witte knoopje, en daarom heen de borstrok, uit wiens opening de hals en het gezicht op waren. Toen ging hij naar den spiegel toe om zich eens te bekijken. Dit was de spiegel, dit was de ovale spiegel, van kleur als zilver water en wat je daarin zag als je er alleen in keek, dat was, behalve het kamertje, je zelf, die keek. Je keek naar je zelf en daar zag je een jongen, die met oplettende oogen, net of hij een beetje verlegen maar daarover heen was, je bekeek.

Hij zag, met het behangsel en het kleêren-gordijn

en de deur met den deurknop er bij, het gezicht van dien jongen en het bekijkend kwam hij dichter bij den spiegel bij. Hij zag den spiegel, die hard was als je er aan voelde en zóó helder als niets anders, dat weêrspiegelde, was. Hij zag er een gezicht in, zoo als je ook gezichten zag op de schilderijen beneden in huis. Maar dit was hij zelf en als hij er niet voor stond, zag je dit ook in den spiegel niet. Hij zag een jongen met een glad gezicht en zonder een baard zoo als zijn vader er een had. Om zijn hoofd heen waren haren en deze waren boven op zijn hoofd zoo droog en lagen of stonden daar half als korte bruine halmen of gras. Daar onder en met het bovenste stukje in de lichte schaduw van die haren, had hij een klein en blank gezicht, maar het was maar zoo klein, vooral met de kin en de wangetjes van onderen, dat het als een blank dingetje daar aan de haren vast leek. Het scheen ook niet erg vast en recht, maar een beetje schuin en een beetje los, je wist zelf niet hoe, net of het niet bepaald gevormd was zoo als het eens zoû zijn, héel blank en week van wezen. Maar de oogen, die waren wel zoo donker, dat die niet donkerder schenen te moeten worden. Die waren groot, ten minste het gezicht scheen maar klein om die heen.

21.—

Als je goed keek dan waren de oogen liggende ovaaltjes, blauwachtig wit tusschen het blank van het verdere gezicht, en die ovaaltjes waren van iets broos' en hards en wel zoo glansend als wit porselein en onder aan den binnen-rand van het onder-ooglid zag je een randje vochtigheid, en héele fijne roode aârtjes, die zich vertakten net als of zij heele kleine bloed-koralen gewasjes waren, waren door het blauwachtige wit heen. En in dat wit zag je het eigenlijke oog,

waarmeê je keek. Het was een rontetje, dat het vlak van een bolletje leek. Het was van een zwart rontetje in het midden en daarom heen een breed bruin rond randje. Het zwarte rontetje was glas-achtig en effen, het bruine randje was met een patroontje van wat gedoezel en heen en weêr gestreeptheid in het zuivere, barnsteen-achtige, er om. In het zwarte middenrontetje zag Adriaan zijn heele gezicht heel in 't klein weêrspiegeld en in den bruinen rand er naast, zag hij het venster van zijn kamertje weêrspiegeld, met licht wit achter de ruiten. Zóo klein als dingetjes van heel klein speelgoed allemaal. Een eindje weêr van den spiegel af, keek hij nog of zijn hals erg vuil was, naar beneden dus met zijn oogen; dan keek hij weêr in zijn oogen. Terwijl hij naar beneden keek, met de oogleden neêr tot half over de zwarte oogen, die vol van gloed waren, was daarin een stille neêrgeslagenheid als déed hij daar maar even iets waar wèl veel moeilijks aan was, als waren zijn oogleden neêrgeslagen tegenover iets dat er van vlak bij recht tegen aan kwam en ze bekeek, waar hij nog net onder door kon kijken, maar dan sloeg hij de oogleden op en keek zich in zijn oogen als een jongen die ernstig en vrijmoedig eindelijk iets maar doet en stil een ander voor niet méer dan zijn gelijke durft te houden.

22.—

Hij had zich op zijn teenen, zijn hielen óp en met gestrekte kuiten, bij 't kijken voor den spiegel opgeheven. Nu stond hij in gedachte en kwam met zijn tong aan allebeî de hoekjes van zijn mond. Toevallig weêr in den spiegel ziend, zag hij daar zijn tongepuntje bewegen. Het was rood en hij voelde het warm, het hoekje van zijn mond voelde zacht aan en strak, met eerst het stukje onderlip en dan het stukje bovenlip.

Hij sloot zijn oogen even bijna heelemaal en het was of alles te heerlijk was dan dat hij er aan zoû kunnen denken hoe heerlijk het wel was. Dat jongetje was hij. Hij was een jongen, die vlug alles doet en alles wel aan kan en niet droomerig zeurt over de dingen. Wat hij hier onder zijn neêrgeslagen oog zag, was zijn witte borstrok, van duizenden kleine stukjes aan mekaâr geweven, net een soort van witten maliënkolder, zoo als die er misschien niet precies zoo zijn geweest, maar daar leek het toch op.

23.—

Hier was zijn waschtafel en ging hij zich wasschen met het water, dat daar nog altijd net zoo onder bij hem was. Dicht bij hem, daar beneden, dicht bij zijn armen en handen, was het water, in die vormen daar opgesloten, net als vruchten met een schil en dan verder heelemaal sap alleen. Als een waterpeer met een harden waterschil was de karaf, en de kan, die was als een water-meloen met een gladden witten bast. En het glas stond er maar open en leêg bij. Wel was het heelemaal open maar toch bleef het leêg. Wel stond het rond te zijn en zilver-achtig en doorschijnend te zijn, en blauwig en wittig en glansend en spiegelend, en met waterkleurige kringen in zijn bodem, waar je zoo helder het bruin van de waschtafel door heen zag, en met een ronden rand van boven, die rond-ging om het glas en zelf nog rond gebogen was aan weêrskanten af, en die muziek gaf als je je blanke en ròze vinger in het water doopte en er daarmeê dan langs streek zoo dat het samen de kleuren waren van rozen-bladen op een ijlings vlietende beek en met een zangers-galm er boven. Het glas was koud als je er aan kwam met je warmen vinger, maar je vingertop, je smalle ronde vingertop, was ook al een beetje koud

geworden als je er dan water aan had gedaan. Hij zoû dat leêge glas, dat daar stond met zijn ronden muur als een van gauwheid onbewegelijk schijnende draaikolk, wel helpen. Als je er in kwam met je vinger, was daar ook een ruimtetje, een leêgtetje, een spiegelingetje en een klaarheid, en een vastheid en een rondheid en een doorzichtigheid, en als je het oppakte, met je hand er om heen, of een stuk van zijn muur tusschen je vinger en duim, tusschen een van je vingers en je korten duim, tweeledigen, buigzamen duim, dan was het zwaar en hing als een glazen luchtballon hoog boven den grauwen woestijn van het vloerkleed, naast de borst van een goedaardigen reus, en als je het dan weer onderste-boven neêrzette, was het een stolp voor een heel klein kaasje of een muts van glas zoo als de Turken die van rooden stof dragen.

Hij zoû dat leêge glas, dat vroeger eens geblazen moest zijn, en dat hier den heelen dag en nacht zoo dood-stil en leêg had gestaan, wel helpen. En hij nam de waterpeer met het glazen halsbandje en bracht die in netjes liggende houding boven aan den mond, aan den vreeselijk droogen en gapenden mond van het glas, en dan ging het glock glock glock. Een lekker geluid maakte dat. Glock glock glock en dan nog iets, waarmeê het uit was. En dan werd de ronde waterschijf in de waterpeer weêr kleiner maar bleef liggen zoo als hij deed, terwijl de peer zelf een beetje leêger er recht om heen weêr stil ging staan. Nu had het glas dan zijn watertje en de karaf had toch ook nog water. De karaf kon onder zijn bovenste leêgtetje toch ook nog op water wijzen, met zijn glazen-muurtjes, die van boven af naar beneden waren in den vorm van klokken-wandjes. Als je binnen in de half leêge karaf keek, was 't wel leuk. Wat was dat wat anders als buiten. 't Was net of het water daar wat benauwd lag, of er iets gebeuren moest, of het een vreemd

meer in een kristallen grot was, waar het een klein beetje donkerder was dan daar buiten en of er vreemde zwanen of iets anders van de glazen wanden uit zouden komen aanzwemmen, en of er dan dof groene planten zouden zijn in een geelachtig licht en of er dan storm en onweêr zouden losbreken, waarin die zwanen met hun lange halzen vooruit en open snavels en fonkelende kleine oogjes en groote vleugels klapwiekend wijd uitgespreid, op en neêr zouden bewegen boven het wateroppervlaktetje.

24.—

Nu had het glas zijn watertje. Het was zilver en had de zelfde kleur als anisette, die likeur. Het was zilveren vocht, vol en frisch, het had de kleur van dauw en je lichtte het op en deed het aan je mond en dronk het tusschen je lippen.

De karaf heb je in je eene hand, en het glas heb je in je andere hand, hoog boven den grond, ze zijn zwaar, en ze hebben een lichte zwaarte, de elleboog achter de hand, waar je 't glas in houdt, is gewoon laag bij je lijf, en de elleboog achter de hand, waar je de karaf in houdt, is van je lijf af hoog in de lucht en uit de doorzichtige karaf vul je het doorzichtige glas, het doorzichtige water vloeit van de karaf over in het glas en komt daarin naar de hoogte, en dan zet je de karaf weêr neêr, met een klein geluid op de bruine waschtafel, die er onder slank blijft staan, en dan heb je het glas nog maar alleen in je hand. Alleen het glas heb je nog in je hand, die geen roos is, maar is je hand, die blank is en licht rood van kleur en zachter dan ijzer is, en kleiner dan je vader zijn hand, en je staat hier op den grond in je kamertje en je denkt er niet aan of er een volte van menschen om je heen is of of je heelemaal alleen bent in de leêgte om je heen, en je drinkt uit het in je hand

naar je mond omhoog gedane glas. Het watervlaktetje wordt grooter in het glas terwijl het glas neêrbuigt er om heen, net zoo als het met de karaf is gegaan, en het water vloeit je mond in, koel komt het in je mond die wel warm zal zijn en vloeit in je naar beneden. Je voelt het nog koel onder in je vloeyen zoo als je ziet een wegzinkende zilveren waterworp in een ivoren korf die prop-vol gestoken is met rozen.

Nu zet je het glas weêr neêr en daar staat het dan weêr los van je hand, het doorzichtig blank zilveren glas, alleen in de wijde ruimte rond en open en op en leêg, alleen met een heel klein slokje op zijn bodem nog maar dat niet eens tot aan het begin van den ronden muur kan komen. Het is zilver, het is doorzichtig, het is koel. het is vast, het is goed. Het is rond, het is af, het is glad, het heeft kringen van klaar glazen goed, en het heeft een misbakseltje, een pukkeltje van goedigheid, om niet al te volmaakt te zijn.

25.—

Adriaan had maar een klein lijfje zoo als het daar in zijn borstrok was en met zijn armpjes en hun gladde en zachte vel stond hij daar stilletjes en vlug te bewegen.

Dit was zijn kan, zijn witte lampetkan, die tot boven aan toe vol met water was. Die had een groot oor, dat van omtrek was net als een menschen-oor, maar binnen dien omtrek, dat zijn handvatsel was, had het heelemaal niets. Daar was de open ruimte waar je door heen kon kijken.

Wit porcelein was de lampetkan, en niet doorzichtig zoo als de karaf, maar een zachte glans was in het doffe witte, met ook weêrspiegeling er in.

Een heel eind was het oor van het lichaam van de karaf af, met die open ruimte er tusschen. Mooi deed

het oor, dat het toch opboog van achter boven aan den kanne-mond af, dat het toch opboog en daar omboog en geleidelijk en vast neêr was tot onder tegen het kanne-lijf aan toe, nu het verder door niets gesteund werd of aan de kan was verbonden.

Het was net zoo wit als de kan, maar dan was het naar hooger op en slanker rondend en smal en toch ook heelemaal bij de kan behoorend, één vorm met de kan, haar hengsel als zij om werd gebogen om er uit te schenken, haar hoog ruggestuk, sierlijk als van een statie-sjees, als zij daar maar stil rechtop stond aldoor in het schoone daglicht.

En de kanne-mond zelf van voren was wit en koel en effen en zoo breed, van hoog naar laag en weêr om naar hoogop, gebogen, om veel uit zich te geven en daarbij zelf van het eene uiteinde tot het andere heelemaal iets zoo mooi met een bocht gevormds te blijven.

26.—

Hij nam de witte lampetkan en was een jongetje met een recht-af wit borst-rok-lijfje, waar, boven aan den rug, met zwarte gleuf-strepen tusschen het lijfje en de armen, aan iederen kant een armpje in wit aan was, en onder uit de korte borstrok-mouwetjes waren de dunnere en anders witte hemdsmouwetjes met de blanke, heel licht bruin blanke, elleboogjes daar onder, en die van voren met zijn armpjes een groote witte lampetkan hield, terwijl het oud witte behangsel, heel bleek paarsch van niet met het licht vlak er op te zijn, recht neêrhing met zijn groote vlakken en het bedgordijn heel fijn licht groen was.

De groote lampetkan kun je houden en storten het bovenste water er heel voorzichtig uit. Zij is dan nog recht, zij is dan, hoog boven den grond, dicht-bij en aan de groote witte kom. Je houdt haar in je handen,

waarin zij vast en koel aanvoelt, vast maar niet hard, en koel maar niet koud, je voelt haar door en door en voelt dat zij minder hard dan ijzer is en luchtiger dan hout. Zoo voelt de porceleinen lampet-kan, zoo voelt porcelein. En aan het open en brooze hengsel, dat is in je kleine en warme hand, daar onder aan, hangt het volle en zware, maar luchtig zware als een volle en frissche vrucht aan een kleinen tak. Je tilt het zware, je houdt het luchtig opgeheven, terwijl je anderė hand het lichtelijk onder aan onder-steunt, met een paar naar boven gehouden vingers maar. Zij buigt zich, door je hand bewogen, een klein weinigje naar voren met haar lichtelijk afgebogen bekken-monding en je hoort het eerste water vallen van de hoogte naar den grond van de kom. Deze is rond en wit en als een breede kelk opgebogen. Je hebt het goed gehoord. Je hebt vlak bij je het eerste water hooren vallen, uit de kan, uit de kan aan je hand, in de groote diepe komme-schaal. En je hebt het gezien, je hebt het vlak bij je gezien, je hebt het klare, zilverkleurige water zien vloeyen in een smallen vliet van den hoogen schoonen kanne-bocht en dien zien verlaten en vallen, als vast zilverkleurig gestraal door de leêge ruimte, in de kom ter neêr, je hoort er zelf bij, je bent zelf een deel van wat hier gebeurt, terwijl je met open oogen ziet, dat het licht is waar je staat.

27.—

Eerst vielen de eerste zware druppels, toen met een scheutje het eerste zware vrachtje vocht. Hoor, dit is storten. Zoo stort het water neêr. Hoor, stil, dit ruischen is het zingen van het water dat zich rept en ijlt en omhoog gaat aan de plekken komme-wand, terug dartelt, zich dan effen makend in de oppervlakte van het rondom zachtjes stijgende, terwijl in 't midden van het doorschijnende ronde water het afstortende zijn be-

wegelijke kuil maakt, in wiens wirwar, aan wiens randen het zich tot slanke krullen maakt.

Door het water heen, is de witte komme-bodem te zien en blinkt. Dit zijn de krullen van het water, dat helder doorschijnend is, die aldoor in beweging zijn en weêr verdwijnen te gelijk met dat je ze ziet.

Nu is de kan meer neêrgebogen. Het water in de kan is lichtelijk in beweging over de heele oppervlakte als wist het dat het bij iets behoort dat nu zoo mooi gebeurt, en over de ronding van de monding vloeit het af smal uit den breeden vloed komend en dan breeder en dan weêr heel smal terug slinkend.

Nu ligt de kan bijna lang uit. Zij is nog schuin, zij is nog schuin maar bijna liggend, bijna liggend zonder op iets te liggen in de ruimte. Zoo zweeft zij aan je hand, zoo hangt zij aan je hand, precies een vrucht gelijk, waaruit het sap spuit.

Je hebt de kan in je hand. Nu is zij weêr van boven de waschkom terug, zij is weêr terug en je zult haar onder op het plankje zetten. Je hebt de kan in je hand en zij is hoog, zij is rond, zij is gevuld, zij is nog half gevuld, zij is nog half gevuld met water waar je den bodem van de kan door heen ziet. Je hebt haar in je hand en zoû er meê kunnen doen wat je wilt, je zoudt haar kunnen drukken tegen je borst, met je armen er om heen en dan er in neder kijken, met je armen, die klein en blank zijn, er om heen, zoo even maar, voor de aardigheid maar, en dan er in neder kijken. Zij is van binnen een beetje bruin, een beetje bruin-achtig is zij daar. Dat is van 't water, dat is gekomen door het water, het water heeft dat daar gedaan, zij is niet heel glad wit van binnen, neen neen, zij is niet heel glad wit binnen zoo als van buiten. Het is je kan wel, het is je eigen kan. Het water heeft dat daar gedaan.

Voorzichtig zette hij de kan toen neêr en zoo bleef deze toch dicht bij hem staan.

28.—

Deze stond nu op het plankje, dat midden in de hoogte van de waschtafel was. Dit was maar klein, want de spijlen van de waschtafel, de bruine houten spijlen, waren van boven naar beneden binnenwaarts gebogen en in 't midden daarvan was het plankje, het tusschen-plankje daar. Onder dit tusschen-plankje was niet niets meer, maar nog de groote ronde benedenplank of het vloertje van de waschtafel. Het tusschenplankje was juist even ver van de eigenlijke tafel boven aan en van de onderplank hier af. De kan was wel wat groot voor dat heele kleine tusschenplankje. Daarom nam hij haar en zette haar maar heel beneden neêr.

Dat was Adriaan zijn waschtafel. Die was daar neêrgezet dat hij zich daaraan wasschen zou. Deze stond met den spiegel een eind boven zich en, ver weg ofschoon dicht-bij, aan den eenen kant er van, stond het tafeltje, en aan den anderen kant was dan het ledikant. Vlak bij de waschtafel, eindigend tusschen het ledikant en het behangsel van de muur, stond nog het magere maar goedaardige handdoeken-rekje.

Dit was de waschtafel zoo als een ieder er een had, maar deze was voor hem alleen. Hij was rond, een ronde lijn, die al tot hem zelf behoorde, was er om heen, als een ronde schijf teekende hij zich, half voor het licht-kleurige behangsel en half voor den donkerder vloer, af. Hij was een dikke ronde schijf, zoo dun, dat je hem zoo tusschen je dicht bij mekâre wijsvinger en duim kon nemen. Hij was van bruin rood hout en glad, en oud, oud, zeker veel gebruikt, lange tijden door. Onder die ronde houten schijf, was een gelijk afhangend randje van hout rondom, om de bovenstukjes van de pooten of spijltjes te bedekken, waar die aan den bovenschijf vast waren.

Onder dat afhangend randje uit zag je van boven

af die spijltjes zijn, drie, die zoo naar beneden neêr aan het vloertje vast gemaakt waren.

Er waren drie van die dunne, vierkant afgekantte, spijltjes, die slank waren, en ovaal-rond-gebogen en in-gebogen, zoo dat zij van het midden af juist gevormd waren zoo als meisjes-armen zijn, die, naar boven uitgebogen, manden met bloemen en vruchten houden en naar onder stonden als naar den grond uitgebogen armen, die ook daar wat rapen.

Onder aan was het vloertje, nog een bruine schijf, een tweede rondte, en net zoo als van boven. Daar onder was nog iets. Hier waren de donkere houten bolletjes, dat eigenlijk de pootjes van de waschtafel waren. Wat een lage dingetjes voor pootjes, maar het waren toch de pootjes. Eigenlijk waren die spijltjes toch de pootjes niet, want die waren tusschen het vloertje, dat toch nog een plank was, en de bovenste plank in. Deze pootjes, zoo verborgen, leken wel kastanjes, hadden veel van kastanjes, alleen waren deze ronder, was het grijze plekje hier niet aan, waren deze zeker harder, en smaakten zij zoo niet.

REMBRANDT

I.

REMBRANDT

I.

Rembrandt is onze tijdgenoot. Dacht gij van neen? Wie noemt gij dan uw tijdgenooten? Alleen lieden, die tusschen de twintig en dertig jaar zijn, nu gij het zijt, of waren, toen gij het ook waart? Of ook anderen, die gij nog gekend hebt, maar nu al lang dood zijn?... Ik voor mij ben van meening, dat het zoo-genaamd historisch gezicht op de dingen, niet alleen gemakkelijk ons een verkeerd wijsgeerig begrip kan geven, maar ook ons gewone Levens-gevoel deerlijk kan aantasten.

Wanneer gij de werken van Vondel, Hooft, Huygens en Breêroô leest, wat doet het er dan toe, niet waar, of die dichters al lang dood zijn? Wat doet het er toe, of zij leven of dood zijn? Het is mij precies alsof zij nog leefden. Het verschil in stijl tusschen hedendaagsche geschriften en de hunne is zeer bijkomstig. Er is een duidelijk onderscheid. Zij gebruiken andere woorden dan wij, zij gebruiken andere zinswendingen, andere stijl-samenstellingen, maar de hoofdzaak, de kern, de ziel, wat zij zien in het leven en wat zij gevoelen, is het zelfde.... Alleen bij hen misschien grooter, menigvuldiger, vaster en dieper,... ah ja! dát is iets ánders....

Indien gij u genoeg met die ouden vergemeenzaamd hebt, om de verschillen aan de oppervlakte nauwelijks meer gewaar te worden, dan kunt gij aan hen denken en ze beminnen als tijdgenooten.

Wat maakt het trouwens uit of REMBRANDT nu of vroeger leefde? Er was toen niet een groote tijd en nu een kleine tijd, aangezien de tijd immers, in hoogeren zin, in 't geheel niet bestaat!

REMBRANDT was een Hollander en wij zijn Hollanders, dat is de hoofdzaak. Niet alleen dat de menschenziel het zelfde is gebleven, en dat het voornaamste is, wat tot díe spreekt en díe bewegen doet, — zoo dat als ik VONDEL lees en zijn portret er bij zie, dit in wezen niet verschilt van hetgeen er geschiedt indien ik een vriend in mijn kamer heb gehad, die mij gemoedontroerende dingen heeft gezegd; maar ook het land, waarin REMBRANDT leefde, dat is het zelfde land, waarin wij nu leven. Dat is *dit* land en *deze* stad Amsterdam, hebt gij 't wel goed bedacht? De weiën en de bosschen en de vaarten en de slooten, de groote geele grasbloemen aan de slootkanten, het kroos, en de bermen der wegen, en de paden en de luchten met hun wolken, en de nevelen en regenbuijen en het schijnen van de zon, dat is alles precies het zelfde als toen, dat *is* dát wat wij nu nog altijd zien. En ook de steden voor een deel, en ook zijn Amsterdam. Al de huizen, die in de eerste drie vierden der zeventiende eeuw gebouwd zijn, de prachtige groote grachten, het groote Stadhuis op den Dam, die heeft hij alle juist zoo om zich heen gehad als wij nu. En ook... zijn eigen huis in de Jodenbreestraat, en de nachten met hun sterren, die waren over hem heen gelijk nu over ons, zonder eenig onderscheid.

Het is wellicht zoo niet het beste en niet de hoogste levenswijze van den geest, — ach, wij zijn maar menschen! — maar indien wij een door en door edel en fijn kunstenaar van nabij kennen, — dan is dit een pracht en een geluk voor ons, dat zich vereenigt met de heerlijkheid der kennis van zijn werk. Laat u niet misleiden. Een kunstenaar, wiens werk gij bewondert,

zal u bij persoonlijke kennismaking allicht tegenvallen. Gij zijt verbaasd, bijna geërgerd, wijl gij geenerlei verwantschap tusschen dát werk en dít uiterlijk, en déze geheele manier van doen, bespeurt. Laat u niet bedriegen. Dan kent gij hem nog niet goed genoeg. En als gij veel met hem hebt omgegaan en uw eerste ontgoochelende indruk bevestigt zich, dan, ja dan, zijt gij iemand, die *het eigenlijke* van een persoon niet kunt bemerken, en dan . . . hebt gij zeer waarschijnlijk het door u bewonderde werk toch ook nooit waarlijk diep en fijn genoten. . . .

REMBRANDT was een jonge schilder, juist zooals er nu nog zoo vele zijn, — een burger-jongen, lang niet bevallig, raar, teruggetrokken van aard en vreemd wisselvallig, van humeur. Van hem zijn geen »Gespräche mit Eckermann" achtergebleven, en, op de pogingen van Ed. Kolloff en Fromentin na, heeft, voor zoover ik weet, nooit iemand iets over hem gezegd, dat een intiem indringen, door zijn werk tot zijn persoon, deed blijken.

Hij werd geboren te Leiden, hij heeft zijn geheele leven te Amsterdam geleefd, hij kende er menschen, kunstkoopers, doctoren, hij werkte voor den stadhouder, voor vele anderen, — toch is hij gefailleerd, is zijn inboedel met alle door hem vergaarde kunstschatten verkocht en schijnt hij zijn laatste levensdeel in armoede en verdriet te hebben gesleten. Hoe die catastrophe mogelijk is geweest, is mij, ook na vrij veel studie van zijn leven, niet duidelijk mogen worden. Het zal wel zoo zijn, dat de te duur door hem gekochte kunstzaken, bij den verkoop bijzonder laag verkocht zijn; — trots alle verklaringen van Nederlanders, Duitschers, Franschen en Engelschen, en in aanmerking genomen de betrekkelijke geringheid der bedragen, waarom het schijnt gegaan te zijn, is het mij niet duidelijk geworden.

Het is ongeloofelijk, wat de kunstkenners-biographen nu en dan hebben bijgebracht om zijn karakter toch als dat van een aanneemlijk mensch te doen uitkomen: de lange duur zijner vriendschappen, zijn behulpzaamheid voor zijne zuster Elisabeth van Rijn, — ik weet niet wat al.

Au fond, hebben zij, eensdeels, gelijk. Er is iets waars in, dat een kunstenaar toch ook, zoo niet in de eerste plaats, een goed mensch moet zijn. Het misverstand komt echter voort uit een verkeerd wegen, ten gevolge van verkeerde interpretatie, der verschijnselen. Want de zelfde stugheid, gierigheid of driftigheid, die bij een ander mensch alleen aangeboren en bot-gevierde karakter-leelijkheid toonen, kunnen bij een kunstenaar de tegenkanten zijn van iets schoons: hij kan stug zijn omdat hij zijn aandacht wil bewaren voor de heilige schoonheid, die hem juist bezoekt; hij kan gierig zijn omdat hij al zijn bezit alleen voor zijn kunst wil aanwenden of gebruiken, hij kan driftig zijn door een belemmering in zijn kunstdienst, die voor hem gelijk is aan een kwetsen van zijn God.

Zoo er iets waars in is, dat een kunstenaar een goed mensch moet zijn, — óók is er veel waars in, dat, tegenover de kunst, dikwijls alle elders geldende consideraties moeten wijken. Zoo mag men zijn evenmensch niet dood slaan, — behalve in den oorlog. Zoo mag men niet stug, niet gierig en niet driftig zijn, behalve, misschien, ten bate van de kunst.

Gij moet het zelf-portret van REMBRANDT, toen hij drie en twintig jaar oud was, beschouwen, dat MICHEL reproduceert tegenover de 32e bladzijde van zijn in 1893 te Parijs uitgegeven groot werk betreffende den meester. Dit is dan de jonge REMBRANDT. Dit is een mooi portret, maar ik zou REMBRANDT er op voor nog jonger gehouden hebben. Ziet gij goed de uitdrukking? De beminnelijke juvenile gratie is er in van een jongen

ridder, die, voor het eerst goed te paard meedoende in het tournooi, de meer ondervindingrijke ridders nu als zijn gelijken mag aanzien; maar deze gratie, — de vrijmoedigheid stil-oplichtend door den nevel van den schroom, deze gratie — als karaktertrek van den jonkman, die in het groote leven wordt opgenomen, verzinkend in de enorme bewustheid van den zeer bijzonderen mensch, in den nadenkensgloed der heete en diepe ziel. Magnifiek is het donzige en bevende leven in de gelaats-deelen, in de vlakken der lippen vooral, onder de dweepende en gebiedende innig doorgloeide oogen, dezen onder het voorhoofd met de wenkbrauwbogen, die, als het stigma der Intelligentie, één figuur uitmaken met den vertikalen peins-rimpel tusschen hen in.

Dit is Rembrandt. Hij is toen gaan wonen in Amsterdam, eerst op een gracht; korten tijd later in de Jodenbreêstraat, waar hij het grootste deel van zijn leven gebleven is. Hij is getrouwd met Saskia van Uylenburgh, twee zonen en een dochter zijn hem geboren, waarvan er maar een, Titus, is blijven leven. Acht jaar later is zijne vrouw reeds gestorven. Langer heeft hij zijne tweede vrouw, Hendrickje Stoffels, behouden, die hem één kind gaf.

Dat geheele leven is dus zoo maar heel gewoon voorbijgegaan in die Amsterdamsche kamers. Van zijn reizen noch feesten, noch eenigerlei buitengewone gebeurtenis vindt men in de levensbeschrijvingen gewag gemaakt. En nù, nu, driehonderd jaar na zijn geboorte en twee honderd in de dertig jaar na zijn dood, — nu reikhalzen de vorsten der aarde naar het bezit van wat die burgerjongen met kleuren daar toen op doeken heeft gedaan. Na dat zijn werk vergeten en verwaarloosd was geweest, zijn, sinds het begin der achttiende eeuw, de prijzen zijner werken steeds stijgende.... En Amerika, het, met Japan, laatst zich

gevormd hebbend volk, geeft aan hem de voorkeur boven de grootste schilders uit het verleden.

Wat heeft hij geschilderd? Behalve de groote bestelde stukken, — zoo als Nachtwacht en Staalmeesters — behalve de bestelde portretten, behalve Bijbelsche voorstellingen waarvan de modellen niet meer aan te geven zijn en eenige landschappen, — zeer vele malen . . . zijn vader, zijne moeder, zich zelf, zijn vrouw, zijn zuster, zijn zoon, zijn tweede vrouw, zijn dienstbode. . . . In allerlei kleedingen, onder vele fantastische vermommingen en in vele toestanden en houdingen, heeft hij die afgebeeld.

Had hij niet anders gedaan dan dit laatst genoemde werk, en waren voor zijn Bijbelsche voorstellingen en andere als historisch of fantastisch aangeduide stukken, alleen steeds zijn huisgenoten, met een enkelen ouden man van de straat, een enkele verwante zijner schoonmaakster, zijn modellen geweest, — het ware voldoende en zijn roem zou het zelfde zijn.

Inderdaad, zóó denk ik hem mij het liefst, — als eene ziel, die tot dat hooge leven kwam tegenover die enkele eenvoudigen, die de zelfde kamers bewoonden als zij; als een geest, die een der ontzachelijkste van de ooit ontdekte geesteswerelden vond ten aanzien van het meest ordinaire dagelijksche leven, slechts verrijkt door het fantastisch en stomme gezelschap der voorwerpen, door zijn schoonheidsliefde daar bijeengebracht.

Waarom toch stelt men Rembrandt zoo op prijs, — wat beduidt dat eigenlijk, dat men nu zoo veel geeft van dat, waar men anders zoo zuinig mee is, om een van die doeken machtig te worden, door dien molenaarszoon in der tijd in die kamers aan de Jodenbreestraat met verf vol-gesmeerd, waarom zijn, onder de zuidelijker en onder de noordelijker hemelen, omgeven van al die bouw-orden, van al die plantenrijken,

van al die volken, die hij nooit ontwaarde, die doeken nu in de paleizen der gevoelige gedachte, die men kunst-muséa heet, bevestigd aan de hooge muren, zoo dat het Spaansche en Italiaansche levend lucht-azuur hun tegenlicht, de Petersburgsche regens in hun nabijheid weenen, de Londensche misten hen omwáren en zij, veelal ver van huis, hun stille en weêrgaloze leven voortzetten midden in de Fransche en Duitsche wereld, die de taal van huns makers sprekenden mond niet zou hebben verstaan?

Wat is dan toch deze hoog-geroemde kunst?

REMBRANDT moet gij u voorstellen als een zeer *gevoelig* mensch. Het *gevoelige* is de hoofdzaak van de kunst. Het juist, het echt, het zuiver, gevóélige, in verschillende graden van grootte, hoogte en innigheid. De strengste meesterstukken in alle kunsten zijn meesterstukken *van gevoel*. Indien een waar meesterstuk u koel en onbewogen, en daarom ongevoelig, lijkt, is daarvan de reden, dat gij het besef van déze hoogte en déze klaarheid *van gevoel* nog niet hebt. Het snel aandoenlijke en onbeduidend tranen-rijke van weeke gemoederen, het zeuren en teemen over zich zelf en de wereld, met een pueriel-afwijkende perceptie daarvan, van nietige, ziekelijke naturen, wat wel sentimentaliteit of overdreven gevoeligheid wordt geheeten, — is vervelend, en het is ondoenlijk bij deze kleine, dikwijls onwelriekende, padde-stoelen in het paradijs-woud van den menschen-geest te verwijlen; toch is het wezen der grootste kunst niet anders dan ontzachlijke, toren-hoog opgegroeide en mijlen-wijd zich vertakkende »gevoeligheid."

In alle kunsten is het zoo. Hoe voortreffelijk, na hoeveel studie en met hoe een juist vormen-begrip »gestyleerd" ook, een huis of een beeld of een meubel zal het eigenlijke van kunst toch altijd en altijd missen, als er niet in genesteld zit en zeker in onzen

geest wordt vernomen, de »leeuwerik, die stil voor zich zelf pleizier maakt, hoog in de lucht."

BARTHOLOMAEUS VAN DER HELST heeft een geheel andere kunst gemaakt dan REMBRANDT. Wij kunnen er ons van onthouden om met POTGIETER aan de kunst van VAN DER HELST de voorkeur boven die van REMBRANDT te geven. Zeker is, dat de kunst van VAN DER HELST in tegenstelling tot die van REMBRANDT, »monumentaal-politisch," moet worden genoemd, wijl VAN DER HELST in schoonheid omzette dát levensgevoel, dat zijn mede-Nederlanders allen te zamen met hem, als staatsburgers, als burgers van den nieuw gestichten staat, waarmede een vrije, eigene ras-maatschappij evenwijdig ontbloeide, vervulde.

Maar dit is juist het schoone onzer latere tijden, dat zij de schoonheid aanvaarden, in welk karakter die zich ook vertoone.

Sommige ontevredenen willen het aan zwakte, aan wezenloosheid, aan eigen stijlloosheid toeschrijven, dat de laatste tijden zich door eclectisme hebben gekenmerkt. Maar het is juist omgekeerd.

De kunst van REMBRANDT en de kunst van VAN DER HELST zijn zeer verschillend, men kan wel zeggen aan elkaar tegenovergesteld, van karakter; is het niet mooi, dat wij toch gelijkheid in de kern, in de ziel, in het opperste element dier beide kunsten bespeuren?

VAN DER HELST heeft broederlijk met de wereld feestgevierd en dat feest-vieren als hoogste schoonheid geprezen. REMBRANDT zonderde zich af van de vroolijken en zat maar altijd in zijn cel. Ik bedoel dit vergelijkenderwijs, om het verschil hunner kunsten aan te geven. REMBRANDT was geen kloosterling en of VAN DER HELST lichamelijk aan veel feest-malen heeft deelgenomen, is mij niet bekend.

En nu zeggen wij, wereldlingen, tot REMBRANDT: goed, wij leven, onze gedachte leeft, in oneindig kleiner

verhoudingen dan, anders dan de uwe. Maar wij erkennen, dat gij, op die andere wijze, eene schoonheid hebt gevonden, die bij de hoogste en zoetste verrukkingen geschaard moet worden, welke zich ooit uit de menschheid, ter plaatse waar haar innerlijk bevoorrechte leden zich bevonden, hebben verheven, en, evenals een reiziger, die een anderen, van uit een ver verwijderd dal, langs de tegenovergestelde helling opgeklommen, op den bergtop toch vlak bij zich ontmoet, erkennen wij, dat hetgeen wij, min of meer duidelijk, als het hoogste in onze levensopvatting nu en dan bespeuren, gelijk van aard aan den kern uwer levensbedoeling is.

REMBRANDT

II.

REMBRANDT

II.

Wanneer men de kunst van Rembrandt eens overdenkt, bespeurt men hoofdzakelijk twee verschijnselen: die grootsche, van leven en bloei innerlijk bevende, die zinnelijke-en-geestelijke, gemoeds-gevoeligheid, die wij in het gelaat der portretten van zijn zoon Titus, en in Rembrandt's eigen, reeds aangeduid, drie en twintig jarig aangezicht, ontmoeten; èn dat licht-en-donkere, kerk-of klooster-visioenachtige op de meesten zijner ons meer uitgebreide voorstellingen gevende schilderijen.

Een hooge ernst, gevormd en doorwaasd door de hoogste gedachten en levensbeschouwingen, is te zien in den door vatbaarheid voor aandoeningen bevend-zachten bouw van dien vasten, sterken kop van dat zelf-portret. De fijne en wijde intelligentie van het voorhoofd sluit kroonend op de wilskracht, den moed en de teêre gevoeligheid van het benedendeel van het, omgeven door de weelde van het haren-loof, vrucht-schoone menschenhoofd.

En de essentiëele uitdrukking, samengesteld door den aard van den blik der oogen met de dien blik omgevende gelaatsdeelen, is die van innerlijken gloed, tegen-gehouden door het leven daarbuiten en terug-zinkend in zich zelven.

Zóo was Rembrandt, zóo is hij daar gaan wonen

in de breede volksstraat, omgeven door argeloos, bont en nietig menschen-leven, en mẹt, in den, stoffelijk en naar het gemoed, binnensten, kring van dat leven, de schepselen, tot wie zijn geest en zijn hart zich ontplooiden, alleen wijl hij ze altijd bij hem leven en bewegen zag.

Hij had een levende, schoone ziel in zich en door het aldoor zien van die hem innig gemeenzaam wordende objecten, ontstond er door de zintuigen, door de oogen heen, een contact tusschen die objecten en die ziel, dat wezen van gedachte en gevoel, binnen in hem. Dan werd het hem, na veel zacht gemurmel, en, als groeyende en weêr terug-slinkende plant-ranken, telkens weêr rijzende stille bewegingen in zijn geest, op een goeden dag, als een, die achterwaarts neigt bij het zien opdoemen van een ongeloofelijk wonder voor zijn oogen, als een voor wiens geest iets open gaat zóo, dat naar Ruysbroeck's aanduiding, het in dien geest zelf zich openende, zich nimmer meer zal kunnen sluiten. Zijn oogen waren dan, als zoodanig zichtbare, zielvolle, levende, edelsteenen geworden — zoo als hij ze, lichtend in de schaduw van den hoed-rand, meer dan eens zelf heeft afgebeeld — en, in te gelijk zeer schroomvallige en vreemd van zich zelf zekere handen, noteerde zijn penseel wat hij zag.

Wat hem, — hèm, zóo als hij was, hem, den niet in kluizenaars afzondering buiten het algemeene menschenleven; maar hem, den met ziel èn lichaam vol-uit het menschen-leven mede-levenden kluizenaar; — wat hem het liefste was, het liefste wat hij kende, het liefste wat hij zag, noteerde hij. Zijn geliefde was zijn model, of zijn model was hem lief; hij vroeg zijn geliefde tot model of hij nam een model dat hem lief werd; daarbuiten kan de zeer goede kunst niet, de zeer goede kunst, die alleen in bewondering, in liefde, in verrassing en aldoor zich vernieuwende verwondering over het

bijna ongelooflijk heerlijke dat de kunstenaar gewaar wordt en ziet, ontstaat.

Men moet het alles aan zijn hart ontrukken en ontstelen, anders wordt het niet goed.

Maar nu begint bij den kunstenaar de strijd, de strijd vol pijn en genot van het losscheuren uit het innigste der diepte zijner gedachte en zijner liefde, der kleine schoonheids-deelen, een voor een, die hij daar ziet.

Want het hart wil zijn schat niet loslaten en niet toonen... »Gij sult u geen beelden en gelijkenissen maken"... al zulke spreuken hebben hun diepen psychischen zin.

Hij voelt, dat hij moet afbeelden, want dat hij daarvoor op de wereld is gekomen. Hij weet, dat hij juist dat diepe en innige, zoo als het in hem zelf is, moet afbeelden, want dat het onzinnig wezen zou, iets af te beelden, dat hem betrekkelijk onverschillig is, als hij iets hem minder onverschillig weet.

Maar nu stijgt een gebiedend gevoel, — als de hand van den Engel, die den arm van Abraham, welke Izaäk ombrengen wilde, tegenhoudt, (op de schilderij »*Abraham's offer*" in de ERMITAGE) —, in hem op. Het is hem of hij een misdaad, of hij het ergste verraad ging plegen... »Gij zult dit niet verraden, gij zult dit niet toonen" is de zin van hetgeen dat gebiedende gevoel hem doet weten.

Hij moet... en hij mag niet... het is het heilige, maar het heilige aanraken is het schenden... Het heilige blijft voor iedereen, en in de eerste plaats voor hem zelven, verborgen, en bestaat dus zoo goed als niet, indien hij 't niet te voorschijn brengt,... het schoone te weeg brengen móét iets goeds zijn....

Alles verstands-overwegingen, die de innigheid der verbiedende gevoels-stem niet tot zwijgen brengen....

En te midden van dit smartelijk heen en weder ge-

trokken worden, ontstaat, als gaande naar een verblindend gelukkig doel over een heel smallen weg tusschen twee afgronden, elk deeltje van de schoonheid van het kunst-werk.

Zoo heeft REMBRANDT de Danaë gemaakt, waaromtrent men alleen van REMBRANDT's leerling Ferdinand Bol weet, dat díe haar gezien en zelfs gecopiëerd heeft, maar die overigens in zijn atelier noch in zijn huis te zien was, nooit door hem werd verkocht, bij den verkoop van zijn inboedel verstopt in de bergplaats van het atelier werd gevonden en nu als een van de schoonste werken der verzameling daar te zien is in de Ermitage.

Hij, de visioenen-rijke, wiens geest tegenover zijne onderwerpen zoo dikwijls in eerbied nedergebogen stond, of als onbewegelijk vastgeklonken, waar hij ze zag als lichtrijkheden te midden van het hooge en weidsche duister, — gelijken velen zijner werken niet op donkere kerken, waarin op een enkele plaats het licht is neêrgestort? — denk aan *Simeon in den Tempel*, van 1631, in het MAURITSHUIS, met de van verschrokken bewondering opgeheven rechter hand van den statigen Hooge-Priester, welke hand alléén te midden der geheele omgeving even veel licht heeft gevat als de zalige groep die het voorwerp der bewondering is —; hij, de visioenen-rijke, heeft in deze schilderij de heerlijkste lichtkleuren gelegd, die zijn leven hadden toegeschenen.

Hij was mensch en man; als kunstenaar, door zijn kunstenaarsschap, was hij tevens in zekeren zin type-mensch, dat is het wezen, bij wien de menschen-eigenschappen zuiverst en grootst voorkomen. Daarom had hij als mensch zijn vrouw meer boven alle andere schepselen lief, dan de andere mannen het hebben.

En door zijn geest werd aan hem, als kunstenaar, geboden, dit liefste weder te geven.

Toen heeft hij, even als zwaar geplooide, donkere gordijnen, alle schroom, alle tegenkantingen van zijn geest zelf, op zijde geschoven, en is gaan tasten naar dat goude, dat blonde, dat lichte, dat, met blauw-gulden schijn doorwaasde, en met kleine, teêre, diafane schaduwen bezette, melk-en-albast blanke, met die houdingen en wendingen en gebaren, dat de heimelijke schat was van zijn leven.

De Danaë is een afbeelding van gemoeds-leven. Indien de man te kiezen had gehad tusschen al zijn kunstwerk, in een vertrek weêr bij elkaâr vergaderd, en tusschen de hem liefste kunstwerken van anderen, die hij reeds bezat, indien hij bovendien te kiezen had gehad tusschen al de bijzondere gedachten en gevoelingen, die zijn eigen geestes-leven waren, tusschen al wat hij voor de toekomst bemijmerde en hoopte; — èn: de vrouw — dan zoû hij de vrouw gekozen hebben. Want, zooals reeds ten halve gezegd, hij was niet kunstenaar meer dan mensch, hij was meer mensch dan anderen juist door zijn kunstenaars-schap.

Het is deze waarheid, welke deze schilderij te kennen geeft. Hij was er kunstenaar voor, om te zeggen, wat het mensch-zijn is, en als mensch deed het menschelijke zich sterker in hem voor, omdat hij kunstenaar was.

Te midden van het rijke en warme duister van zijn prachtig leven, te midden van het duister der gedruktheden, der onzekerheden, en van het machtige twijfelend pogen, — was dit de lichtkleurige, vaste en teêre, heerlijke zekerheid.

Dit was het heerlijkste, *wat hij zien kon.*

Zinnelijkheid? — Door gemoeds-inmenging veredelde zinnelijkheid, de tint van zonne-schittering, naar water, gebroken en verteederd door zich daar tusschen welvend boomenloof.

Zoo prachtig van kleuren is de schilderij geworden, — omdat de groote bekoring der vrouw voor den man

hare kuischheid was, en deze kuischheid, blijkend in de houding, in de gelaats-uitdrukking, in de zachte openheid van het armgebaar, in den schijn, die daarmeê samen, van haar gelaat uit over haar wezen ligt, — door den schilder tot zijn eigen sentiment gemaakt, het groote bestanddeel is geworden van de kleuren-vorming bij de vormen-kleuring.

De zinnelijkheid was, juist als zinnelijkheid, zoo zeer tot de kuischheid geneigd. Toen werkte de kuischheid terug en deed den zinnelijke niet van aard veranderen door hem tot kuischen te maken, maar deed zijn behouden zinnelijkheid tot kuische zinnelijkheid worden.

De kunst is een geheel afzonderlijk verschijnsel in het leven. De staatkunde, de electro-techniek en de handel behooren meer bij elkaar dan de kunst bij een van deze.

De kunstenaar is een gewas, dat naar binnen bloeit en dat bloeisel dan te prijken zet buiten zich.

Met al wat tot het eigenlijk leven van den kunstenaar behoort, al de soorten neigingen, gedachten, indrukken, gemoedservaringen, staat het overige groote leven in geenerlei directe, wezenlijke of innerlijke verbinding. Het is een wereld op zich zelf.

Waar de kunstenaar, het »ongewone" mensch, afwijkt in wat een »gewoon mensch" onder gedachte en indruk verstaat, daar begínt pas zijn kunstenaarsaard, en deze bereikt een der grootste hoogten, waar hij, als toppunt van bijzonderheid, het gewone weder nagenoeg bereikt zoo dat de »gewone mensch" het dan juist op zijn grootst onderscheid nauwelijks waarneemt.

REMBRANDT

III.

REMBRANDT

III.

Hetgeen daar in de eerste helft der zeventiende eeuw in de Hollandsche hoofdstad Amsterdam in de Jodenbreeêstraat plaats had, — het ontbloeyen der ziel van Rembrandt — moet beschouwd worden als een natuur-verschijnsel, zeldzaam, even als het aller-edelste.

Daar is de Niagara-waterval, daar is de kathedraal van Chartres, daar is de grot van Capri, daar is het geluid van Thomas à Kempis, daar is de Venus van Milo, daar zijn sommige orchidaeën-soorten, — dit zijn alles natuurverschijnselen. De wendingen van heldenmoed, de religieuse extazen, de groote kunst-werken, zijn schoonste deelen van het uitgebreide natuur-verschijnsel menschheid.

Indien gij meent te begrijpen wat groote kunst is, indien een uwer vrienden een teekening of schilderstuk kan maken, dat u voorkomt er wel aardig uit te zien, en gij zoudt gelooven, dat de groote schilders degenen zijn, die in bijzonder veel grooter mate de studie-resultaten en de »gaven" van uw vriend bezitten, — wantrouw dan uw meening grondig.

Want het onderscheid is groot, niet in mate, maar in wezen. Niemand moet geminacht worden en door een beschouwingswijze, die ten zeerste recht heeft op een plaats in ons leven, komen wij er toe de gestudeerden en talentrijken bijzonder genegen te zijn, maar voor het goede evenwicht in het complex van

ons levens-inzicht is het noodig toch nimmer te vergeten, dat bij enkele groote kunstenaars te vergelijken de minder en meerder begaafden als wandelaars met stallantaarns of electrische zak-lampen zijn, klein in een groot bosch, naast vreemde en hooge wezens, die uit de wolken dalen, werpend de weêrlichten uit over de aarde, of gaande met een schitterende zon in hun hand.

Het is iets ánders. Het onderscheid is essentiëel. Bij die enkele grooten komt het als het ware van boven. Waarlijk, het is dàt niet, wat gij meent. Het komt van buiten hun zelf, het zijn de hoogste krachten van het leven, die hun plotseling overvallen, en die hun eigen gewone gedachten- en gevoelsleven versteld doen staan, evenals een mensch, die in een donker bad-vertrek zijn eigen lichaam albast gelijk en doorzichtig zoû zien worden en spreiden een ròzen lichtschijn om hem heen.

Het leven van Rembrandt moet men zich voorstellen als een lichte en heete bloei van de menschheid daar op een bepaalde plek van de aarde, als een ster van wonderlijk kleurig gedachten-leven, die daar in het donker ontstaan was, terwijl over de geheele wereld overigens de menschen min of meer gewoon, vaal en goor, dachten en leefden daar om heen.

Door een andere natuurkracht is dat leven gefixeerd gebleven en behouden na den dood van zijn lichaam, zoo dat, nu hij zelf al die schoonheid niet meer denken kan en al die wondere gevoelingen niet meer treffen, in zich aan, — nu hij ze zelf niet meer zien kan ook, buiten zich gedreven en daar in leven gebleven, — wij dat sterrelicht, in de deelen zijner ver uitgeschoten stralen, nog op vele plaatsen van de aarde ontwaren.

Rembrandt en zijne vrouw. Kunt gij begrijpen wat voor een kunstenaar van de soort van Rembrandt, — dien wij ons voorstellen als daar maar stil in min of

meer donkere vertrekken levend, met in zijn kunstbegrip de weêrkaatsing van den aard zijner woning, zoo dat hij altijd maar duister-schoone omgevingen zag, waarbinnen een heerlijk aandoend licht neêrscheen en als vlekken en stippels van licht-schijn tot in de donkerste hoeken uit-waasde, — kunt gij u begrijpen, wat voor den man met een geest zóo, dat, indien hij, door een kleine wending van enkele deelen van zijn samenstel, iets anders dan schoonheid-wedergever ware geworden, veldslag op veldslag door hem zoû gewonnen zijn en een keizers-plaats zoû zijn veroverd, — kunt gij u denken wat voor dien innerlijk schat- en schatrijken immensen mensch, de vrouw was, het teêre, blanke, levende, argeloze schoonheids-wezen, dat bij hem behoorde, als een ree bij de groote eiken, dat zóo altíjd bíj hem was, als waarlijk de andere helft van hem zelf, de andere helft, waar hij dus altijd heen getrokken werd? Wanneer hij wakend had gedacht des nachts, bleek hem telkens op eens weêr, dat er een ander, zacht-ademend leven bij het zijne behoorde, en waar hij zijn oogen opsloeg over-dag, zag hij steeds die zelfde gestalte, die vragende, kijkende, met de dingen die hem als mensch en medemensch betroffen of bewegen deden, bezige, levend aan hem, levend met hem meê.

Wat God voor den vervoerden priester, wat Gods moeder voor sommige Heiligen was, is zij hèm toen geworden. Onwillekeurig kon haar wezen zich tot het zijne maken, hij leefde in haar schoonheid, hij begroef zijn geest in haar leven, in haar leven, met die vormen en die kleuren, met die houdingen en bewegingen, zoo als het daar bij hem was, en wanneer hij niet in aanbidding haar gewoon in hare schoonheid afbeeldde, zoo als zij was in hare heerlijkheid wanneer de voorhangen van het hem goddelijk mysterie gevallen waren, of zoo als hij haar tooide met de bloemen, die

boven op de aarde groeyen, met de paarlen uit de diepten der zee of met de diamanten weggerukt uit het diepe aarde-donker, — o, dan beleefde hij met haar opgetogen tooneelspel-avonturen, dan was hij een edele prins met schuinen hoed met weidsche veêren, dan speelden zij een leven met een droomerigen heroïschen schijn, dan was zij met hem samen gezeten, terwijl hij de wijnkelk hoog hield opgeheven, hìj làchend, want zijnde in zijn ware werkelijkheid, — een weemóédig samenzijn wat háar aangaat, daar haar leven, gesloten en hooger in eenvoud, zich immers voltrok buiten dien schijn; — of zij was een vrouw, die door hem, den ridder, geholpen werd met de juweelen voor haar toilet, — alles in de heerlijkheid van den waan, alles heerlijk door de *schíjnbare* bevrediging van een verlangen te zijn; daar immers de door de verbeelding levende kunstenaar, gesteld hij ware waarlijk een zulke lotgevallen doorlevend ridder eens geworden, geen grooter genoegens zoû hebben gekend dan bij voorbeeld dat van zich te verbeelden een teruggetrokken voor zich heen levenden Hollandschen burgerman-schilder te zijn.

Een schilder moet de natuur angstvallig nauwgezet copiëeren, en mag zich geen afwijking veroorloven. Op het eerste gehoor klinkt deze vermaning schoolmeesterlijk en barbaarsch. Toch bevat zij een volkomen juist principe.

»Wat"! hoor ik u zeggen, »zou een eenvoudige copie naar iets anders, goede, zelfs groote kunst kunnen zijn? Dan is dat nogal gemakkelijk!

De eenvoudige copie naar iets anders, kan goede en zelfs groote kunst zijn, maar »gemakkelijk" is dát niet, want opdat het dit worde, moet de maker een goed of groot kunstenaar zijn.

Het voorschrift om de natuur te copiëeren is zoo

te prijzen, wijl het als vanzelf sprekend aanneemt dat, buiten en boven zijn mogelijk overleg, hetgene, waardoor het kunstwerk goed of groot zal worden, zich buiten den kunstenaar, in de »natuur" moet bevinden.

Voor hèm namelijk. Voor hèm moet het zich in de natuur bevinden. Hij heeft niet anders te geven dan wat hij buiten zich daar voor zich ziet of met de herinnering voor zijn geest haalt als buiten zich gezien hebbende.

Dan is hij verantwoord. Dan heeft hij een volkomen betrouwbaar keurmiddel.

Alle kunst is min of meer visioen. En het voorschrift, om de natuur te copiëeren, houdt de gedachte in, dat het visioen, om goed te zijn, zich geheel moet hebben geobjectiveerd.

Om schoon te zijn in zijn werk, moet de kunstenaar wáár zijn. Laat hij de natuur copiëeren, dan blijft hij waar. En hij kán nooit iets anders copiëeren dan de natuur *zoo als hij die ziet*, dat is zijn gezicht op, dat is zijn visioen van de natuur.

Die Engel, die Madonna, — dus kan men, sprekende over de hoogste religieuse kunst zeggen — die waren daar voor den kunstenaar, die stonden of zweefden daar buiten hem, in de natuur. Indien gij meent, dat er een gewoon Italiaansch meisje b.v. — zoo als iedereen die nu nog kan zien — vóor hem was, en dat hij er, om uit te drukken, wat hij wilde voorstellen, met zijn verbeelding een Engel van maakte, — want dat immers de menschen uit zijn omgeving het model ook niet anders zagen dan als gewoon Italiaansch meisje, die 's avonds weêr naar huis ging, dan dwaalt gij. De menschen uit des kunstenaars omgeving zagen een gewoon Italiaansch meisje, de fijnste onder hen zagen er misschien een buitengewoon Italiaansch meisje in,

maar niemand zag de Engel of Madonna omdat niemand *zoo mooi zag* als hij.

Niet wat de menschen uit de omgeving zagen, maar wat híj zag, was de waarheid; want hoe zoû de waarheid verder van de schoonheid af kunnen zijn dan de onwaarheid, als de hoogste waarheid tevens de hoogste schoonheid is!

Niemand heeft trouwer dan REMBRANDT zich aan het voorschrift gehouden om de natuur te copiëeren. Hij kreeg dan, voor zijn beste stukken althans, wel geen Engelen te zien, — wijl het visioen en de verrukking in zijn natuur anders werkten dan bij de Engelenzieners, — maar hij kreeg groote schoonheid te zien in vormen, die, in hun oppervlakkig voorkomen, meer gelijk waren aan de natuur-vormen, zoo als zij door allen werden waargenomen.

Wij zien in REMBRANDT's werk wat zijn vrouw was in zijn leven. Saskia, Saskia, telkens Saskia, — Saskia aan haar toilet, Saskia met de paarlen, Saskia in rijk gewaad met den grooten hoed met veêr, Saskia met den prachtigen mantel van vele bezonken kleuren, Saskia als model van dit, van dat. Een gewillig model, zeggen de biographen, en REMBRANDT leefde alleen voor zijn kunst. Het zij gaarne toegegeven, maar ik geloof toch stil voor mij zelf, dat in het toover-paleis, dat voor zijn machtig leven zijn woning is geweest, Saskia de schat der schatten was en de kamerdeelen rondom haar het heilige der heiligen.

Toch heeft hij haar niet afgebeeld met een lieve uitdrukking of met een edel, schoon gelaat, zoo als RAPHAËL, zoo als TITIAAN het hunne Bella's en Madonna's deden. De uitdrukking van het gelaat is gewoon, hier en daar als uitgewischt van onbeduidendheid. De schoonheid bevindt zich alleen

in den aard der kleuren, déze in de meer sámengestelde tafereelen sàmen met de dramatische bedoeling der voorstelling. Alleen in de kleuren dus.

Aan die heerlijke verschijning, daar voort-durend bij hem, was in schoonheid niet zoo veel verschil tusschen een gelaatsdeel en een deel van het kleed. De perzik-kleur van de wang was mooi, maar een gouden of rood stukje van den mantel om háár heen, scheen ook van een bijzonder warm schoonheids-leven doortrokken. Het was telkens een wonderlijk stilleven, waar de ledige citroen-schil niet onderdoet voor de donzige volle druiven.

SCHETSEN VAN FRANS ERENS.

PIJP EN DIENSTMEID, SCHETSEN VAN FRANS ERENS.

I.

De schetsen van FRANS ERENS zijn ook bekoorlijk en een rijkdom door hunne verscheidenheid 1).

Niet door verscheidenheid van inhoud, niet wijl hij in deze dát voorstelt en in gene héel wat anders, — ook niet door de verscheidenheid van het gevoel, door dát hij híer tegelijk angstig en vreugdevol, daar weemoedig, ginder helder blijde, met nauwelijks éen klein streekje twijfel of weemoed, is; — maar wijl deze telkens andere gemoeds-gesteldheden en telkens andere voorstellingen, zich uitgedrukt hebben in een *telkens andere kunst*, in een telkens andere factuur.

Zie, dat is een gelukwensch waard, want dit is het onovertrefbaar bewijs van iemant's kunstenaars-natuur. Dit is het *bewijs* dat je een buitengewoon mensch en een allerfijnst instrument bent al ben je zwak en kunt het dus niet luid en veelvuldig doen klinken.

In Nieuwmarkt was ERENS te gelijk angstig en vreugdevol en dit kwam over-een met, dit was omgezet in, de eigenaardigheid, den eigen aard zelven, van zijn schets als kunst-soort, als rhythmisch geheel, als volzinnen-samenstelling. In Warmoesstraat en Zeedijk was hij op verschillende wijze weemoed-vol, in Amstelveld was hij helder blijde met een klein streekje wee-

1) Zie de beschouwing over schetsen van FRANS ERENS, bij welke deze aansluit, in den Achtsten Bundel VERZAMELDE OPSTELLEN, bld. 283.

moed nog. Maar in het nu volgende, Pijp, is het weêr zóo verschillend, dat men hem niet herkennen zoû.

In de schets Pijp trilt iets van een zoo fijne bekoring, dat de verst reikende proeven in de andere schetsen er door worden overtroffen.

De schets Pijp geeft een zeker realisme, — dit woord gedacht in den zin, waarin het iets beteekent, dat in wezen verschilt van de soort kunst, waarheen de voorafgaande schetsen streven, — een zeker scherp en samengetrokken realisme, in welks stellig rhythme de *met de realiteit te vrede gemoeds-stemming* van den kunstenaar zingt.

De ongemeene bekoring in de schets Pijp is toe te schrijven aan de bizonderheid, dat FRANS ERENS hier niet een kunst be-trachtte, die hij wel intellectueel begreep maar noch sensitief kende noch techniesch meester was, maar binnen een kunst-soort bleef, die hij geheel in zijn vermogen had, en dien ten gevolge iets, — in tegen-stelling tot Warmoesstraat, Zeedijk en Amstelveld, — artistiek zonder fouten of zwakke plekken, volmaakts dus, gaf, — en dat deze eigenschap van dit werkje zich toch ook weêr niet anders voordoet dan als de uit-drukking van de innerlijke harmonie tusschen de wijsgeerige gemoeds-stemming, de levens-realiteit en den kunst-vorm, door den dichter hier gevonden.

En het is dáárom ook, dat, zoo de vorige schetsen ons in aanraking brachten met den zeer gevoeligen en zeer interessanten kunst-probeerder ERENS, — hier iets geheel anders zich aan ons vertoont: onder den kunstenaar namelijk de mensch, de rijke en fijne gemoeds-mensch ERENS.

Want het is de samenkomst van de genoemde verschillende eigenschappen, bestand-deelen of factoren, die de schets tot iets volkomens maken, — zoo dat men niet weet of de gemoeds-toestand van fijne goed-

gehumeurdheid er in de oorzaak dan wel het gevolg is van de vondst door den kunstenaar van een bevredigend wijsgeerig inzicht tegelijk met een hem juist passenden kunst-vorm, — het is die samenkomst, welke in deze schets heel in 't bizonder geeft dat wat men »leven" zoû kunnen noemen, en het is door dat de schets op deze wijze »leeft", dat zij ons ineens onder den kunstenaar den mènsch Erens, ontdekt.

Ik wensch volstrekt niet in geschriften zoo-genaamd eerder den mensch dan den kunstenaar te vinden. Het vinden van den mensch heeft juist slechts waarde voor zoover het alléén door de volkomenheid zelve der kunst geschiedt. Het is indien de kunst zóó volkomen is dat men dáarín, in de kunst-*factuur*, den mensch voelt leven, — dat het vinden van den mensch iets beduidt, wijl daaruit blijkt, dat de mensch één is geworden met zijn kunstwerk om dat zijn ziel er zich in heeft uit-gedrukt.

Aan hem, die de kunst in 't geheel niet kent, zal de schets Pijp een zoogenaamd naturalistische afbeelding van een nieuwe stadswijk lijken, waarin van dronken studenten, onfatsoenlijke vrouwen en lichtzinnige mannen voorkomt, waarvan dus weêr, — zoo er hierbij al van een »geest" gesproken kan worden — de geest wel zijn zal, dat de wereld ellendig is maar toch naar waarheid moet afgebeeld worden, — en bovendien zal deze schets hem misschien lijken een weinig waardevolle afbeelding in haar soort, daar de uitvoerige mooye beschrijvingen van licht-effecten enz. er in ontbreken. —

Hij, die de kunst iets vollediger kent, maar die meer de rijpe kennis van het uiterlijke in de kunst heeft zonder met de diepere dingen van ziel en wijsbegeerte gemeenzaam te zijn, die onder dat uiterlijke zich be-

vinden, zal de goede hoedanigheden van deze schets onderkennen en die gelijkwaardig achten aan de qualiteiten van goed impressionisme; hij zal in het korte en heldere, te gelijk snel afgekapte en rap bewegende der taalconstructie een qualiteit vinden die geheel anders dan het fijne uit-spinnen en samen-weven van het eigenlijke gezegde impressionisme maar er daarom zeker niet minder om is; hij zal in verband met ERENS' schetsen, denken aan Japansch lakwerk en aan schilderwerk van eind-19e-eeuwsche Franschen en Hollanders, zooals dit naast elkaâr bestaat.

Maar voor iemant, die min of meer de kunst dóor-en-dóor kènt, zal deze schets geheel iets anders nog zijn. Hij zal, — bevend in een aller-fijnst rhythme, — hier de door den dichter gevonden verbinding leven voelen tusschen de onopgesmukte, de »leelijke" werkelijkheid en het gemoeds-verlangen van den fijngevoeligen en dweepend-mijmerenden mensch.

Het leven wordt gegeven »zóó als het is" maar de dichter heeft — tot zekere wijsgeerige hoogte gestegen zijnde, — dit voor de lager geblevenen ongelooflijke bevonden, dat men het als goed zijnde kan zien, het ziende toch »zóó als het is."

Ziet hier een paar gedeelten van deze schets:

. . . .

»Studenten zwabberen, zwaaien met de stokken,"
»tikken meiden gelijkvloers of wenken één hoog,"
»twee hoog, drie hoog; deze lachen, vliegen naar de"
»deuren gauw in hun witte ochtend-kleeren, openen"
»gauw en heimelijk met de deur maar op een kiertje,"
»trekken ze naar binnen vlug bij de mouwen van hun"

»jas met hun blanke bloote armen in een wip, want"
»zij smokkelen gaarne binnen jonge mannen, wat"
»niet mag weten de oude rijkaard, die alléén komt"
»tusschen vijf en zessen. Aan zijn vrouw geeft hij dan"
»op, dat hij bitteren gaat in Doctrina met den ouden"
»dien en den ouden anderen".

»Heeren loeren naar om hoog, vallen over kinderen,"
»die op den weg gehurkt zitten aan het spelen."
»Meiden loeren naar omlaag, tillend met de bloote"
»blanke armen met de witte fijne handen de kijk-"
»gordijnen, wenken met de fijne handen".

»Kinderen woelen door elkander, dansen plechtig"
»op de tonen van de orgel, die gedraaid wordt door"
»een man, die steeds naar boven kijkt tegen al de"
»dichte vensters en de neêre witte gordijnen. Witte"
»handen komen dan uit vele ramen, gooien centen"
»gedraaid in witte papiertjes naar de vrouw met"
»het bakje, die rondzoekt op den grond naar de"
»plotseling klinkende centen, zij kijkt naar boven om"
»te bedanken, maar ziet dan niets als de dichte kijk-"
»gordijnen...."

. . . .

»Oude vrouwen op hun sloffen loopen boodschap"
»voor de dochters en vertellen aan de buurvrouw op"
»de straten, de verteerde handen spreidend houdend"
»over de gevulde mandjes, die steunen tegen de ver-"
»gane borsten, vertellen van de nette heeren, die"
»gisteren kwamen bij hun dochters, zij kwamen met"
»een hooge zijden, altijd handschoenen aan de handen."
»En die was lid van de groote club. Daar kwamen"
»niets als heele rijken, geen studenten. In effecten"
»doet hij op de beurs en dat geeft centen."

. . . .

»Orgels draaien, kinderen springen, meestal meisjes,"
»trappend plechtig met de magere beentjes onder de"
»armoedige korte rokjes. Studenten zingen, jufjes"
»loopen vlug en haastig op weg naar de winkels in"
»de oude stad, zelfgenoegzaam schuddend met de"
»wassende dijtjes, want zij zullen volgens afspraak"
»dezen avond druk gaan vrijen. Venters roepen, deuren"
»klappen, ramen schuiven, bedelaars zingen geweldig"
»tegen al die roze brikken. Vrouwen zitten aan de"
»ramen, mannen zitten aan de ramen, kijken altijd"
»door op straat, zien dan deze heer voorbijgaan en"
»dan den anderen, zitten vele uren lang, om wat zij"
»zien te vertellen straks aan de nette commensalen."

Kunst te kennen is zeer moeilijk. Alles aan kunst is eigenlijk even subtiel. De kunst-wetenschap is nagenoeg een echte esoterische wetenschap, een zeker te-huis-zijn in voor den onervarenen of oningewijden ongrijpbare subtiliteiten.

Toevallig zag ik eens een ingezonden-stuk over letterkunde in een courant, waarvan de schrijver twee volzinvakken van twee dichters vlak onder elkaâr citeerde om dat hij ze beiden even fraai vond, terwijl in werkelijkheid het eene niet een weinig minder goed was dan het andere, maar die beiden juist ongeveer de twee tegenovergestelde uitersten vertegenwoordigden van wat als dichtkunst uitgegeven kan worden, het éene nagenoeg áller-slechtst, het andere nagenoeg állerschoonst.

En zoo durf ik ook wel bekennen, waarde lezers, mijn vrees dat enkelen uwer over de hier geciteerde stukjes maar vluchtig met hun aandacht zouden heengaan, zonder te vermoeden dat hun hier iets heel bizonders onder de oogen kwam.

»Wat! de beschrijving van straatorgels, van naai-

stertjes!" hoor ik hier en daar reeds een lezer mompelen, »dat kennen wij nu al lang"; — maar, lieve vrienden, merkt gij niet, dat gij hier weêr het *onderwerp* over de waarde van een kunststuk beslissend doet zijn, — en sedert twintig jaar doen wij niet anders dan u de onbelangrijkheid van het onderwerp, in dézen zin — (hetgeen gelijk staat met de volstrekte belangrijkheid van èlk onderwerp, in een ànderen zin) voorhouden! en gij wilt een groote som gelds geven alleen om een schilderij, waarop het langzaam en on-dramatisch uittrekken van eenige gewapende mannen in een gewone stad is afgebeeld, beter verlicht te krijgen, (»Nachtwacht") en ge komt als natie samen, met het Hoofd van den Staat, om een FRANS HALS te vieren, die nooit een merkwaardig idealistisch-historisch schilderij of zoo maakte!

Even min als welke kunst ter wereld ook, is deze schets dus te beoordeelen naar het onderwerp. Dat wil zeggen: niet naar het onderwerp afzonderlijk beschouwd, als vooraf door zijn aard bewonderens-waardigheid of verwerpelijkheid van de schets bepalende. Maar het onderwerp komt toch zóo bij de beoordeeling te pas dat de waarde van de schets bepaald wordt door de WIJZE WAAROP *dit onderwerp* door den kunstenaar behandeld is.

De wijze waarop dit onderwerp door den kunstenaar behandeld is, bestaat hierin, dat hij de in 't algemeen naturalistisch te noemen voorstelling der dingen heeft vereenigd met een rhytmus, waardoor de gemoedsneigingen van berusting, sentimentaliteit of verzet, welke zoo dikwijls in »naturalistisch" gehouden kunst begrepen zijn, vermeden en in zekeren zin overwonnen worden op hun eigen terrein, door dat het concreete bewijs wordt gegeven der vereenigbaarheid van naturalistische, dat is in naturalistischen zin »ware", voor-

stelling, met andere gemoedsneigingen dan die van berusting, sentimentaliteit of verzet.

Ik heb gezegd dat in tegenstelling tot het angst-en-vreugde-volle of het weemoed-volle der eerste schetsen in den bundel, de schets Pijp een op zekere wijsgeerige hoogte gevonden tevredenheid te aanschouwen geeft.

Dit moet dus niet zoo begrepen worden, dat in deze schets, die drie-dubbel geslaagd is juist wìjl de schrijver er zich zelf, met zijn vermogens binnen hun grenzen, in geeft — het gezicht op de wereld of de voorstelling der wereld tot iets anders dan realisme gewijzigd zoû zijn zóó dat de schrijver de dingen die de realisten zien niet meer zag hoewel toch precies zoo kijkend als zij —; maar dit moet zóo begrepen worden, dat de realistische voorstelling behouden bleef, maar deze zelve doortrokken werd met de gemoedsneiging der tevredenheid of blijdschap. Een tevredenheid of blijdschap nu van een qualiteit, dat zij in staat is over de vreeselijkste voorstellingen te zegevieren en die aan haar ondergeschikt te maken, kan alleen gevonden worden door degenen, die tot aanzienlijke geestes-verheffingen in staat zijn.

»Zij was zoo gelukkig, dat zij aan zich zelve de overweging van geen enkel onaangenaam onderwerp ontzegde" — zegt De Stendhal ergens van een zijner romanfiguren, waarin hij zich zelf afbeeldde.

Dit is zeer fijne psychologie. Want het neemt niet alleen gemoedsneigingen aan, maar daarboven een vermogen van beheersching dier neigingen, en daar boven weêr een neiging, die zoo het Ideaal nabij is, dat zij de verrichtingen van het beheerschings-vermogen niet van noode heeft.

Het komt mij voor, dat in Erens' schets de practijk van deze psychologische theorie van De Stendhal wordt gevonden. Het komt mij voor, dat het geestes-ver-

schijnsel, dat STENDHAL kende en intellectueel formuleerde, door ERENS hier sensitief, levend, is afgebeeld of overgebracht in zijn kunst.

Hij vertelt van oude vrouwen, »de verteerde handen spreidend houdend over de gevulde mandjes, die steunen tegen de vergane borsten", hij vertelt dit *blijde*, en blijde zóó dat het niet wanstaltig of belachelijk en dus mislukt blijde lijkt, maar in een wèl-geslaagd blijden toon. En díen toon gevonden te hebben, is hier de zeer moeilijke, zeer zeldzame, en eminente geestes-vondst.

Niet angst- en vreugde-vol, niet weemoed-vol, maar leuk is de fijne artiest in deze schets. Hij had, — zoo kan men het zich voorstellen — de leukheid in zich gevonden, op een avond dat hij ging door de Pijp met opgewekten tred, de leukheid, waarin de verschillende tegenstrijdige gevoelens betreffende het leven werden opgelost en waarin het gemoed met den tred meê bewoog in regelmatig dansende rust, en omdat hij een artiest is wist hij deze leukheid zelve over te brengen in den cadans van zijn proza-gedicht:

. . . . .

»Orgels draaien, kinderen springen...."

. . . . .

»Venters roepen, deuren klappen, ramen schuiven,"
»*bedelaars zingen geweldig tegen al die* roze brikken"
»(muursteenen.)"

II.

Er zijn weinig schrijvers, die zooveel verscheidenheid geven als ERENS.

Er zijn weinig schrijvers, die zoo zeer kunstenaar zijn, — want daarin bestaat wel een der meest echte

kenteekenen van het kunstenaarschap — dat hun factuur geheel verandert naar gelang van den geestesinhoud, dien zij willen uitstorten.

Hier hebben wij nu de Dienstmeid. Geen angst- en vreugde, geen weemoed, geen huppelende leukheid ook, maar weêr iets anders: een soort van breed plastische wedergeving van het leven met een matigen, rustigen geluks-schijn er over.

DIENSTMEID.

»Met de dikke bloote armen en de dikke roode"
»handen dweilt de stoep de dikke, blanke meid."

»Op haar hoofd, boven de volglimmende haren,"
»boven de goudglansende haren de witte kroon der"
»tulle muts, de witte kroon der fatsoenlijkheid."

»De wit-blank-vleezige arm langs de grijze stoep-"
»steenen gaat, donkerend het grijs met het spattende"
»water."

»Met den dweil wrijft ze, wrijft ze. Het water"
»loopt af van trap tot trap in druip-afvloeiing, van"
»de steenen, van de nat-donkerende steenen."

»De beenen uit elkander en de rokken getild,"
»bukt ze boenend, boenend, haar bovenlijf en laat"
»zien de stevige kuiten omspannen met de wit-heldere"
»kousen, in de donkere rokkengrot, haar witte boeze-"
»laar waaiend in de wind."

»Ze bukt zich en poetst en poetst de blanke meid."

»Op haar sneeuwigen hals de nekhaartjes, als"
»gouden wellustrook, gedrenkt met zonnelicht."

»Dan rust ze en kijkt over de gracht naar de"
»menschen, die komen en gaan. Zij rust, de armen"
»geplant in de zware dijen als oorvatsels op een"
»zware kruik."

»Dan wringt ze de dweil en neemt af de groene"
»deur, die zwart-groen glimt onder het nattende water."

»Twee jongens gaan voorbij, een geeft haar een" »klap op den vetten rug; zij draait om haar hoofd" »in een helderenden wangen-lach."

»De jongens gaan door, »zij wil wel," zeggen ze," »die dikkert.""

Dit noem ik weêr een zeer opmerkelijke proeve, proeve en verwerkelijking, want ook deze Dienstmeid is een in zich zelf voltooid, gaaf en af, kunststukje.

Bij dien Erens vindt men alles, een geest, die naar alle kanten tast, en dikwijls vindt, altijd ten minste ìets vindt, nu en dan iets volledigs vindt zoo als hier weêr.

Dit is een soort van akademisch, naar het klassieke strevend, realisme, aller-curiëust. Het is, in deze schets, Erens er om te doen, in afwijking van het courante realisme en impressionisme, een zekere breedheid van stellend gebaar te vereenigen met de realistische levensbeschouwing, waardoor hij »waar" blijft en toch zich verbindt aan de als hoog bekende vroegere zienswijzen.

Deze schets is als beeldhouw-werk en munt vooral uit door plastiek. Steeds zijn het in éen enkelvoudige voorstelling opgeloste indrukken, die hij afbeeldt, — zoo de »donkere rokkengrot", zoo deze volzin: »Zij rust, de armen geplant in de zware dijen als oorvatsels op een zware kruik."

Het is een voorstelling in enkele breede trekken, het is rustend en leeft toch, — de »fatsoenlijkheid" en de »wellust" zijn er beide in, rust en leven, fatsoenlijkheid en wellust vermengd tot een ongemeen, merkwaardig levensmoment, tot een zeer waardige en compleete oogenbliks-houding van den dichter, en zóó in een beeld of voorstelling zuiver weêrgegeven.

EEN PARTIJTJE, UIT MIJN DAGBOEK EN DE PROCESSIE, SCHETSEN VAN FRANS ERENS.

Na den Intocht, intocht van een keizer in een bochtige stad, die wel weêr iets anders is, en die wèl aan 16e- en 17e-eeuwsche gravuren herinnert, maar die als de minst bedoeling verwerkelijkende schets der tot nu toe nagegane voorkomt, staat in den bundel 1): Een Partijtje.

In Een Partijtje vindt men ook aardige haaltjes. Toch is dit niet een harmonisch geslaagd kunst-stukje, zoo als de Pijp en de Dienstmeid.

Het streven naar Eenheid tusschen het voorkomen der natuur en den aard van het menschelijken-levensgeval, dat door die natuur omringd wordt, is duidelijk, maar er is in deze schets tusschen de realistische zienswijze en de bestreving van het meer monumentale een strijd, in plaats van een vereeniging, welke strijd zich kenbaar maakt aan te sterke of op andere wijze onprecize afzonderlijke uit-drukkingen en woorden, en tevens aan de samenvoeging hier van: indrukken of opmerkingen, die uit het te gelijk monumentale en alleen door het sentiment van het levensgeval beheerschte gezicht op de dingen ontstaan, mèt: indrukken of op-

---

1) De bundel heet Dansen en Rhytmen en is uitgegeven omstreeks 1893 door W. Versluys te Amsterdam.

merkingen, welke van een gewoon nuchter-realistisch gezicht op de dingen de blijken zijn.

Bij voorbeeld:

»....De lucht was hoog en blauw: in het westen"
»alléén lagen over elkaâr gespreid eenige witgepluimde"
»wolken als groote veeren in het ruim verloren door"
»verdwenen reuzevogels. Een goudgloed tintelde"
»overal, wijd naar alle zijden heen en vloeide in volle"
»golven breed over de aarde, terwijl een lauwe wind"
»ging over de daken en door de straten der groote"
»stad en warmkuste het koele Amstelwater, dat, met"
»tallooze rimpelingen, lachte in heldere lichtdiepte."

De volzin, beginnend met »De lucht was hoog en en blauw", is goed. Het past in de breede, niet impressionistiesch uitpluizende, manier van den schrijver, mij déze wolken niet nauwkeuriger en als met een schokje van welbehagen veroorzaakt door den aard juist der nauwkeurigheid, (essentieële eigen-aardigheid van het impressionisme), te laten zien. De volzin is goed, maar zoû beneden het impressionisme, met de waarde zijner indringende preciesheid, blijven, indien hij niet gereleveerd werd door zijn laatste deel, ná het woord »veêren": »in het ruim verloren door verdwenen reuzevogels". Nu heb ik in eens een ander soort kunst, en wordt mijn aandacht anders bewogen. De breede fantasie der reuzevogels vergoedt het ontbreken der impressionistische indringing. Maar dit is nu ook een nieuw motief, dat de compositie is binnengevoerd, en het is een fout, niet in den volzin, maar in de samenstelling van de geheele schets, dat dit of een soortgelijk motief, dat een zelfde gedachte-fluïdum gaande houdt, niet wederkeert.

Deze volzin was dus goed. Maar nu komt: »Een" »goudgloed tintelde overal, wijd naar alle zijden" »heen en vloeide in volle golven breed over de" »aarde...."

Dit nu, is *ongezien*, dit is opgeschreven zonder dat de auteur duidelijk in zijne gedachte voor zich zag wat hij opschreef. De goudgloed tintelt wèl, maar vloeit níet in volle golven breed over de aarde.

Dit is dus een voorbeeld van een der door den strijd tusschen de twee stroomingen of strevingen in des auteurs geest (realisme en monumentaliteit) in het werk ontstane fouten. En van de andere fout is een voorbeeld, dat de, aan den nu dadelijk in de derde plaats te noemen volzin voorafgaande, volzin: »Als" »een groote, glanzende waterslang kwam de Amstel" »aan van den wazigen horizont, zijne oevers streelend" »en liefkozend, blijde klotsend tegen de schuiten...." behoort tot het monumentale en alleen door de vooraf vast-gestelde gemoedshouding bepaalde gezicht op de dingen, zoo als ook deze, op den geïncrimineerden volzin volgende,: »De roze en bruine gevels der" »huizen vluchtten in tegenovergestelde richting, met" »hunne rijen venstergaten, die hier en daar geopend," »het witte beeld eener dienstmeid omlijstten...."

terwijl dan eindelijk dit halve zinnetje nuchter-realistisch er tusschen staat: »....De heeren namen" »de hoeden af en zongen meê, terwijl de dames onder-" »zoekende blikjes langs de gezichten en kleeren der heeren lieten glijden."

Dit laatste is een juiste en aardige opmerking, maar iemant, die volledig in een zoo opgetogen gemoeds-stemming is, dat deze gemoeds-stemming waarlijk zijn *zien van de werkelijkheid* een ontdekken van niets dan vreugde-attributen doet zijn, ziet zulke bizonderheden niet en kan dus zulke opmerkingen niet maken.

Op Een Partijtje volgt Gitanas, op Gitanas volgt Bal Bullier, dan Uit mijn Dagboek.

De laatste helft van Gitanas heet Macaronna. Deze is weêr onder-verdeeld in drie »tempo's": »Forte", »Piano" en »Forte".

Het is een café-concert-tafereel. Macaronna is de zangeres, zij komt op met haar »rood-bruin" gezicht en een »roodgloeiende roos" op het »zwartgloeiend haar".

In het »Forte" zien wij haar stampend dansen en opwindend schreeuwend zingen: »Ollé! Ollé!", — dit verbeeldt de »begeerte", de »wellust" en, in 't algemeen, de »Werkelijkheid", in huilenden, woedenden spijt, over het verloren Ideaal.

In »Piano" wordt ons dat »Ideaal" voorgesteld. Het is alsof de woeste zangeres zich met weemoed, hier in de werkelijkheid van dit haar leven, het Verre en Grootsche leven van haar voorgeslacht in de Vreemde landschappen van het Oosten herinnert.

Na deze mijmering, komt in het tweede »Forte" de werkelijkheid weêr op, zóo als in het eerste, en eindigt daarmeê het tafereel.

Het is duidelijk dat de schrijver ook hier weder geheel iets anders bedoelt dan de zoo-genaamd naturalistische of impressionistische beschrijving van een café-concert-avond.

Hij bekijkt zijn onderwerp noch critisch noch op andere wijze met het waarnemings-vermogen van den naturalist.

Hij is onbevangen, en zonder intentie, gezeten in het café-concert, en vindt dan, als de hoofdzaak van wat daar gebeurt,: een voorstelling van woedend spijtige vroolijkheid om het Leven of de Werkelijkheid en een langen zachten weemoed om zoo als »het had kunnen zijn".

Dit lijkt den kunstenaar essentiëeler in de gebeurtenis

dan hetgeen van die gebeurtenis zich voordoet in indrukken, welke zouden uitgedrukt worden in een naturalistische of impressionistische schets.

En déze bizonderheid der kunstenaars-bedoeling lijkt mij als criticus, op mijn beurt, de hoofdzaak bij dit werkje.

Daar komt die donker-kleurige danseres met haar roode roos op, doet eerst zoo, en dan zus, en eindigt aldus. Ik kijk daar niet naar als kunst-criticus, als kènner, ik word niet getroffen door de eigenaardigheid, dat dat daar voor mij zeer ordinair café-concert-gedoe is, ontzachlijk verschillend van een scène in de opera te Parijs of Londen bijvoorbeeld. Maar, doe ik dus niet aan kunst-critíek, — óók doe ik niet aan crítische kúnst. Ik zie het spel daar niet in de kleine deelen, die zijn uiterlijke verschijning samen stellen, maar ik zie het zoo als het de voorstelling is van wat het hoofdzákelijk, diepst of zoetst, in mij gaande maakt.

Wat *is* dit spel? Een voorstelling van menschelijk gemoedsleven: de mensch, in woedende vroolijkheid toebijtend in de lage werkelijkheid, uit spijtigheid over het, in droomerigen weemoed herdachte, Ideaal, dat verloren ging....

Als ik niet toegeef aan mijne critische neigingen, maar toekijk naar wat mij daar wordt voorgesteld zoo als de geloovige den armelijken dienst in de dorpskerk bijwoont, zal de bedoeling dezer voorstelling bewegingen in mij veroorzaken over-een-komend met die, welke in het grover gemoed van den maker of de uitvoerster der voorstelling geweest zijn of zijn, en wanneer dit eenmaal in mij gaande is zal ik, ten gevolge dáárvan, de voorstelling alleen als het beeld mijner aandoeningen beschouwen, dat is: daar, buiten mij, even mooi, als mijn aandoeningen zelve het, binnen-in mij, zijn.

Wat ik u dus beschrijf, is niet een café-chantant-scène,

maar zijn mijn *gemoeds*-bewegingen, zoo als ik die in een voorstelling buiten mij voor mij heb afgebeeld gevonden. Want wat ik ook zie, hetzij café-chantant-scène, hetzij weiland met koeyen, is niet vóór-al een café-chantant-scène of een weiland, maar is vóóral een afbeelding van wat er omgaat in mijn binnenste, al zal ook, wanneer mijn geestes-werkingen binnen zekere grenzen blijven, het eene onderwerp beter bij deze en het andere beter bij gene gemoeds-beweging passen.

Dit is dus ongeveer de bedoeling dezer kunst. Ik wil volstrekt niet te kennen geven dat déze kunst, op zijn allermooist verwerkelijkt, beter zoû zijn dan de kunst, die ik met de woorden naturalisme en impressionisme aanduid, op zijn mooist verwerkelijkt. Ik tracht alleen wat om te gaan met, en eens aan te raken, de gedachten en begrippen, die de geboorte dezer schetsen moeten hebben omringd.

Dit is ten naasten bij de bedoeling dezer kunst. Maar deze schets G i t a n a s behoort, naar mij voorkomt, niet tot de bestgeslaagde, anders gezegd: de bedoeling is niet wel verwerkelijkt.

De poging was hier hooger en meer om-vattend dan b. v. in de schets N i e u w m a r k t maar de uitdrukkings-kracht was tijdens het schetsen van N i e u w m a r k t grooter.

Men overdenke b. v. deze drie alineaas uit de afdeeling »Forte" van M a c a r o n a:

»En harder en harder trapt ze de planken, ... en"
»raast in een woest slaan van haar magere armen"
»verschroeid door het brandend genot".

»Ollé! Ollé! schreeuwen de anderen vooruit! Lang"
»uitgetrokken geroep naar de verre opkokerende be-"
»geerte".

»En vooruit rent de lust in het ratelen der beweging"

»als aankomen van wagens in eene lange straat, uit"
»de donkere verte, met keiengevonk".

Bij nauwlettend toezien, zal men ontwaren, dat deze regels zich kenmerken niet door het stellen van het precize, alleen hóófdzaak-beeldende, woord, in de plaats der impressionistische uitvoerigheid, maar dat zij, door te vergeefs zulk een doel te beoogen, alleen met breeder en onduidelijker streken de zintuigelijke gewaarwording van het lawaai op het café-concert-tooneel wedergeven, met breeder maar tevens onduidelijker, want verwarde, streken, dan goed »impressionisme" dit zoû doen. Tot »Ollé! Ollé! schreewen de anderen vooruit!" is de voorstelling duidelijk. Maar dan: »Lang uitgetrokken geroep naar de verre opkokerende begeerte". Dit is onduidelijk.

Vervolgens: »En vooruit rent de lust..." en z.v. Deze constructie is verkeerd, daar de schrijver eerst iets zegt, dat alleen bij manier van spreken begrepen moet worden, niet dadelijk-werkelijk, maar reeds vergelijking-inhoudend is: »Vooruit rent de lust". De »lust" kan niet »rennen". En de schrijver vervolgens dit, wat dus feitelijk niet plaats heeft, met iets anders weêr vergelijkt.

De schets Uit mijn Dagboek, hoewel weêr geheel anders van aard en samenstelling, heeft met Gitanas den geestelijken inhoud gemeen van het stellen der omgevende dagelijksche werkelijkheid in haar ellende tegenover de heerlijkheid van het leven van voorheen.

Wat dezen geestelijken inhoud aangaat, zoû de schets wellicht nog beter zijn indien het begrip er door heen gewerkt ware, dat het stellen der omgevende dagelijksche werkelijkheid als ellendig tegenover het heerlijke verleden leven, gelijk staat aan de auto-psychologische bekentenis, dat ons vermogen om ons te

herinneren en om te mijmeren beter ontwikkeld is dan dat om genot-vol met anderen samen te leven.

In de schets Uit mijn Dagboek geeft de schrijver geen blijk te begrijpen, dat het zíjne voorstelling of zíjn inzicht is, die een verschil in voortreflijkheid tusschen het gewone omgevende leven en het leven van voorheen te weeg brengt, zoo dat het, — met betrekking tot de objectieve Waarheid — even goed omgekeerd zoû kunnen zijn.

En déze bizonderheid, — het ontbreken van dít begrip — *houdt verband* met het opmerkelijke feit, dat díe schetsen, in welke Erens ons »visioenen" voorhoudt, die in tegen-stelling zijn tot de »Werkelijkheid", minder goed zijn dan de eenvoudige voorstellingen der werkelijkheid alleen.

De schetsen, waarin de »Visioenen" tegenover de »Werkelijkheid" gesteld worden, geven de werkelijkheid onduidelijk zoo als Gitanas, of geven de werklijkheid wel uitmuntend als psychologische-opmerkingen-geheel maar niet tot plastiesch kunstwerkje geworden, zoo als Uit mijn Dagboek; en die schetsen geven de »Visioenen" als min of meer dunne, kern-loze, fantazie-voorstellingen;

terwijl de Schetsen die alleen eenvoudige voorstellingen der werkelijkheid bevatten, zoo als Nieuwmarkt, Pijp, Dienstmeid, duidelijk de werkelijkheid wedergeven, en mèt die duidelijkheid te gelijk belangrijk, en dit óm dát zij te gelijk zelf en van-zelf, in zekeren zin, »visioenen" zijn geworden. En dit zijn zij geworden om dat de schrijver zijn . . . visioen-bestrevend vermogen, zal ik maar zeggen, ongemoeid heeft gelaten en dit vermogen daarom juist in het donker heeft medegewerkt om de »werkelijkheid", waarnaar alleen de schrijver keek, ongemerkt tot een »visioen" voor zijn blik te maken.

Een zeer mooie schets, een der volste en fijnste, is

Processie, welke volgt op Uit mijn Dagboek.

In deze schets zijn zóo vele der neigingen of bestrevingen van den dichter samengekomen tot een harmoniesch geheel als in geen der andere.

Voor-eerst is dit werkelijkheid en louter werkelijkheid. Even-min als in Nieuwmarkt, Pijp of Dienstmeid, is de werkelijkheid hier gescheiden van het visioen—; maar méer nog dan in die drie schetsen is de werkelijkheid zelve dáárom hier »visioen" geworden, om dat het onderwerp, als voorstelling, meer gelijkt op visioenen zoo als die, welke de schrijver in Gitanas en Uit mijn Dagboek als zoodanig bleek te bestreven, dan het onderwerp, als voorstelling, in Nieuwmarkt, Pijp of Dienstmeid daarop lijkt.

In de Processie vond de schrijver een tegenstelling opgelost en zijn behoefte aan een andere, kleuriger wereld dan de gewone straat-wereld der hedendaagsche steden, in de werkelijkheid zelve bevredigd.

Toch is, in weerwil dezer harmonische combinatie, de essentiëele toon van dit werk niet een gejuich over heerlijkheid, maar klaar verstaanbaar: een doffe wanhoop, dat het Leven zoo en niet anders is.

Men zoû meenen, dat de kunstenaar juicht. Nagenoeg alles wat hij voorstelt is even vroom en goed en mooi. De oude mannen en vrouwen zijn eenvoudige goede geloovigen, de kleine kinderen zijn lief en fijn, en zelfs de baarden der deftige heeren, soortgelijke als die ons in Uit mijn Dagboek, waar de werkelijkheid nog van het visioen gescheiden en er tegen-overgesteld aan was, in spot werden beschreven, — zelfs die baarden zijn hier »mooi" (blz. 60.) De dag is prachtig, de gewaden der geestelijken zijn rijk. —

Men zoû meenen, dat de kunstenaar juicht, maar bij aandachtig en eerbiedig luisteren, hoort men dat hij schreit.

Dit is dan de Eenheid, het visioen gevonden in de werkelijkheid. Een enkele maal verneemt men den toon van de schets Pijp, — bijv. juist daar waar van de mooiheid der heerenbaarden wordt gewaagd — die schets, waarin de dichter op andere wijze een synthetische bevrediging zijner geestesneigingen vond. Maar híer toch maar éven dien toon, want híer wilde hij hóoger bevrediging en vond die niet. Is de schets Pijp in zekeren zin een »visioen", níet in dien, waarin, — blijkens de schetsen Gitanas en Uit mijn Dagboek — de dichter zelf dat woord zoû begrijpen.

De schets Pijp is als kunstwerk zoo geslaagd en voor het tastend en twijfelend levens-gevoel een in zich zelf vol-ledige uitkomst geworden, omdat de auteur zijn neiging naar het visioen, zijn behoefte om iets gelukkig makends te zien, daarin als 't ware naar beneden haalde en die toepaste op de alledaagsche werkelijkheid. Toen vond hij de bevrediging in het alledaagsche en werd daardoor het alledaagsche tot iets prettigs voor hem. Maar toen had hij dan ook zijn verlangens naar iets hoogers vergeten.

Hij slaagde er in in het alledaagsche iets volkomens, een geheele voldoening te vinden, maar alleen wijl *op dat oogenblik* de gedachte aan het andere niet bij hem bestond.

In de Processie nu, had de dichter, datgene, wat als visioen gold in Gitanas en Uit mijn Dagboek, het rijke, kleurige, on-alledaagsche, datgene, waarheen hij mijmerde van uit de alledaagsche werkelijkheid, ín die werkelijkheid hier tastbaar vóor zich, — paste hij híerop nu het sentiment van de schets Pijp toe, dan was er een voldoening bereikt, die niet tot iets betrekkelijk volkomens, maar dat in de laagte, werd, maar die den dichter iets volkomens zoû toeschijnen ook dan wanneer hij zijne neigingen naar iets hoogers gewaar werd of zich herinnerde.

Maar toen het dan zóó prachtig zoû zijn, moest het juist híerop neêrkomen: dat het niet anders was dan dát!

De dichter heeft het Ideaal, in den vorm van het rijke, kleurige Verlorene of Verledene, in tegenstelling tot de grauwe omgevende werkelijkheid, in zijn mijmeringen voor zich uit gezien, en nu hij het gevonden heeft daar vlak bij zich en het met slechts half reikende armen reeds zoû kunnen tasten, voldoet het hem niet.

De oorzaak is, dat bij ERENS het Ideaal *per se* is het Afwezige. Het Ideaal is van nature datgene wat er niet is, en houdt dus op Ideaal te zijn wanneer het is bereikt.

Het Ideaal is het Afwezige, en dus in zich zelf onbereikbaar, bij de kunstenaars, die niet met het inzicht werken, dat hun stellen van het Ideaal buiten het gewone niet anders is dan een verrichting hunner eigene natuur, welke ook omgekeerd zoû kunnen plaats hebben, indien die natuur anders ware.

Als ik zeg dat de kunstenaar, bij dit onderwerp, deze Processie, waar hij alles samenvond wat zijn kunst behoefde, droevig in plaats van juichend is, — bedoel ik niet dat hij de Processie niet tot een kleurig en mooi kunstwerk heeft gemaakt, maar ik bedoel, dat in den toon van het stuk men den geest des dichters klagen hoort om dat een processie toch ook maar iets gewoon natuurlijks en *zonder zin of uitkomst is*, toch ook maar de gewone werkelijkheid en daar alleen een kleuriger stukje van, — hetgeen voor den criticus híerop neêr komt: dat ook bij dit onderwerp de kunstenaar van zien en van opvatting zoo was dat de perceptie der werkelijkheid niet met den inhoud zijner hoogere aspiraties volledig verbonden kon worden.

Ik weet niet of ik uit de toon-samenstellende taaldeelen mijn bevinding nu zal uitleggen, maar ik wil

enkele alineaas van deze schets tegenover elkaâr stellen, om door het verschil van gezicht op het onderwerp, dat daaruit blijkt, te doen uitkomen, dat de toon van een stuk, dat bestaat uit aldus met elkaâr in strijd zijnde deelen, niet de juichende toon kan zijn die uit de gevonden synthezis zoû rezulteeren:

. . . .

».... Zij waren gekomen van St. Jacob, zij kwamen"
»van St. Folian. Uit alle parochies waren zij gekomen"
»en zij trokken langzaam één voor één achter elkan-"
»der in twee rijen luid biddend, te zamen biddend"
»op den maatslag van den langzamen stap door de"
»straat, vrouwen en mannen, veel oude vrouwen en"
»veel oude mannen en kinderen klein."

. . . .

»Rijen oude vrouwen met gerimpelde gele gezich-"
»ten en nijdige oogen, en anderen, dik-voort-wagge-"
»lende goedige, en lange slieren van vrouwen met"
»spitse neuzen: zij gingen in schreeuwend klaaggebed"
»allen met rozenkransen, ze houdend in hun beide"
»handen of in één hand en dan laag bengelend. Zij"
»gingen gebogen of recht en zich deftig houdend,"
»zich gezien voelend door de menschen die op stoepen"
»der huizen dicht opgepakt stonden te kijken."

. . . .

»En dan kwamen de kleine meisjes."
»Eene groote schaar. Zij waren geheel in wit"
»gekleed. Op hunne hoofdjes hadden ze kransen van"
»witte en roode rozen en in hunne bloote armpjes"
»hingen korfjes met allerlei bloemen, witte en roode"
»bloemen, blauwe en gele. En hunne lange kinder-"
»haren hingen in fijn geglim over de witte ruggen."
»Eenige droegen in de handen zilveren en gouden"

»lelies. Ook hadden ze bleek-groene trossen met" »nagemaakte purperen druiven."

»Anderen droegen op wit-zijden kussens een gouden" »kruis of een anker en een hart van goud. En de" »spons waar Jezus' dorst meê werd gelaafd aan het" »kruis en de dobbelsteenen, die voorstelden de dobbel-" »steenen waarmeê de soldaten om zijn mantel dobbel-" »den en de ladder en de lans."

»En als een vlaag versch gevallen sneeuw vielen" »ze neêr op hunne knietjes toen de zegen werd ge-" »geven met het allerheiligste Sacrement in de verte" »door een priester met hoogen en breeden zwaai" »boven de gezonken massa van menschen."

»Zij lagen daar wit-gespreid in het flikkerend geglim" »van de fijne gestreken kleederen, terwijl ze bewogen" »in haar handjes de lelies die goud-blonken en zilver-" »schitterden in den fellen slag van het zonnelicht." »En het glansde op hunne haren blond en bruin en" »in hunne oogen blauw en bruin."

»Dan richtte zich de stoet weêr op en er gingen" »voorbij deftige heeren met mooie bruine en blonde" »baarden en kale hoofden, gekleed met welgesneden" »frakjassen en witte dassen. Zij hadden allen in hunne" »handen brandende lange kaarsen."

In de eerste dezer drie aanhalingen, is de opzet van de schets te herkennen. In het doen van de schets past hier nog niet het on-vrome, karakterizeerende, zien, dat ook leelijke dingen doet ontwaren, zoo als de tweede aanhaling dat geeft; maar in den toon is: meêwarigheid om het wezen-loze dat hier wordt voorgesteld: »Zij waren gekomen van St. Jacob," »zij kwamen van St. Folian. Uit alle parochies waren zij gekomen...."

De toon der zeven eerste alineaas van de schets doet duidelijk zoo eene »Processie" voor

onze gedachten opleven: zonder dat de auteur het in kleinigheden beschrijft, verschaft hij ons, — door de zelfde kunst-wijze als in Nieuwmarkt — een sterken globalen indruk der Processie, en door de kracht, waarmeê zijne woorden-samenstellingen ons de voorstelling eener Processie voor den geest brengen, zien wij de Processie even duidelijk als eene kleinigheden vermeldende naturalistische beschrijving ons die zoû doen zien. En juist door deze soort van componeeren hóóren wij ook de Processie uitmuntend: wij hooren het gebrom en geklaag en zien het langzame bewegen van den langzaam voortschrijdenden menschendrom."

Men zoû dus kunnen meenen, dat dít de uitwerking van den »toon" is, en vragen hoe ik aan mijne »meêwarigheid" kom. Eilieve, dit is alleen aard en uitwerking van den toon, voor zoo ver die over-een-komt met en aan-doet onze *innerlijke zintuigen:* het gezicht en gehoor onzer verbeelding. Maar de toon van een kunst-stuk houdt van zelve steeds nog iets anders in en richt zich tot dat zelfde in den lezer: gemoedsgesteldheid of geestes-houding.

En evenzeer nu, als uit den toon der eerste regels van VAN LOOY's IVe Feest, die ik in de Januari-aflevering van 1903 der XXe Eeuw uitschreef, blijdschap spreekt, in zekeren zin onafhankelijk van de voorstelling, die de regels ons geven, spreekt uit ERENS' toon doffe droefheid en meêwarigheid om het wezen-loze van het Leven.

Het verschil van de gemoeds-gesteldheid en daarmeê overeen-komende geestes-houding — geestes-houding begrepen als den stand van het abstracte gevoelen dat de neiging van het concreete sentiment, dat de gemoeds-gesteldheid is, begeleidt, — tusschen de eerste regels van VAN LOOY's IVe Feest en ERENS' Processie, komt hier uit voort, dat het Ideaal van VAN LOOY

gevestigd is, of tijdens dat Feest gevestigd was, in het aardsche, dat hem omgeeft, terwijl het Ideaal van Erens gevestigd was in het »Visioen" dat in de beteekenis, waarin Erens het verlangde, niet een Visioen bleek te zijn, toen het, in den vorm der Processie, tot hem kwam.

Uit de eerste regels, den opzet der schets, blijkt dus bij Erens meêwarigheid. Zij waren gekomen, van alle kanten waren zij gekomen en zij trokken maar luid biddend voort. De doffe neêrslachtigheid klinkt tot op het laatst in de alinea, tot haar regelmatige breede bewegingen eindigen in een krinkeling van droeve verteedering met het »kinderen klein".

»Uit alle parochies waren zij gekomen, . . . vrouwen en mannen, veel oude vrouwen en veel oude mannen en *kinderen klein*".

De laatste woord-zetting geeft ons den sleutel tot de gemoeds-verborgenheid achter de voorstelling. Waarom zet de auteur hier »kinderen klein" en niet »kleine kinderen" niet waar?

De zetting »kinderen klein" rondt den volzingroep rhythmisch af, maar rondt alleen daárom den volzingroep rhythmisch af wíjl zij van zóóveel hooger gemoedswaarde is dan de zetting »kleine kinderen" zoû zijn, ja, wat de klank- of gemoedswaarde aangaat, daarvan nagenoeg het tegen-over-gestelde is.

»Kleine kinderen" beteekent, zoo niet: »kinderen die, in tegen-stelling tot groote kinderen, klein zijn", dan toch: »kinderen, die, zoo als van zelf spreekt, klein zijn"; en »kinderen klein" beteekent: »kinderen, die, denkt gij er wel om, kinderen, dus nog maar klein, zijn".

Is in de eerste afgeschrevene alinea dus doffe droefheid en meêwarigheid, — in verbinding met de meer monumentale behandelingswijze; — wordt de

voorstelling gezien van uit een plechtig waarnemen; — de auteur woont als 't ware bij dat zijn geest zich toch met de plechtige voorstelling niet kan vereenigen, daar hij immers te gelijker tijd schreit wijl de plechtigheid wezenloos is, — en keert daarom, in de tweede der aangehaalde alineaas, tot de on-plechtige, karakterizeerende en leelijke dingen ziende, waarneming terug: »Rijen oude vrouwen met gerimpelde gele gezichten en nijdige oogen"... enz.

Maar één ding had de auteur gezien, dat hem, toen dit wederkwam in de voorstelling, belette te blijven karakterizeeren. Het waren de »kinderen klein". Tusschen de tweede en de derde der aangehaalde volzinvakken gaat de manier van den schrijver heen en weêr van het karakter der eerste aangehaalde alinea tot dat der tweede en omgekeerd, maar bij de derde komt hij voor langen tijd tot de manier der eerste alinea terug, gaat bovendien in die manier tot een hooger en fijner toon over dan dien hij tot dan toe vond, en schrijft de beste passage van deze schets en een der beste van zijn Bundel. Het is de zoo even uitgeschreven plaats, beginnend met »En dan kwamen de kleine meisjes"....

Ik reken deze passage tot de zelfde algemeene soort als de eerste geciteerde wijl de aard er van is: eerder verteedering wijl deze kleinen niet beter weten dan begeestering wijl zij het beste weten.

Men kan niet zeggen dat hier, even als in de eerste aanhaling, — en in alle die, waar het gaan en trekken der volwassenen in de Processie wordt beschreven, — uit het rhythme zelf een klacht opstijgt tot den lezer. In-tegen-deel, door een prachtig samentreffen in de compositie, heeft de auteur het standhouden der Processie, dat plechtigste oogenblik als de zegen met het

»allerheiligste Sacrement" wordt gegeven, doen gebeuren op het tijdstip dat wij juist met de beschrijving aan het voorbijgaan der kleine kinderen zijn. Juist nu wij deze zien, is er stilte van gang en stilte van geluid en wij zien, door de opheffing van het stralend gouden zinnebeeld, hoe God samen is met de witte kleine kinderen, »als een vlaag versch gevallen sneeuw" ter aarde gevallen.

De zelfde stilte van gang en stilte van geluid, die hier tot den inhoud der voorstelling behoort, wordt ook in den stijl hier aangetroffen. Deze begint reeds als de kinderen komen vóor het stilstaan der Processie. Door hun voorbijgaan of door hun geluiden wordt de auteur niet getroffen zoo als bij de volwassenen, als bracht hun aanblik een stilte in zijn geest te weeg zóó dat hij tháns alleen getroffen werd door wat hij zág.

Maar al stijgt uit den rhythme-gang zelf nu geen klacht op tot den lezer en al herkennen wij met teêre belangstelling de motieven, die bij verwante onderwerpen in vorige schetsen werden gevonden, hier fijn samengebracht: het wit van het meisje van den Z e e d ij k en van dat der G i t a n a s, het haar van het meisje van het A m s t e l v e l d, — toch murmelt uit de woord-verbindingen eene tevredenheid op, die eerder abdicatie der hoogere verlangens, die eerder gelatenheid, inhoudt, dan de rust der extaze in het bereiken van het hoogste.

Erens is hier aan iets heel hoogs. Erens spreekt als de kinderen. Erens is te vrede. Als hij daar vertelt: »Anderen droegen op wit-zijden kussens een" »gouden kruis en een hart van goud . . . en de dobbel-" »steenen, die voorstelden de dobbelsteenen waarmeê" »de soldaten om Jezus' mantel dobbelden en de ladder" »en de lans", — dan is hij op mijlen afstands van het karakterizeerende, dan is hij er zeer ver van af

op de vlekken der kussens te letten en op de bizonderheid dat de dobbelsteenen van karton zijn, omdat hij er over spreekt alsof hij, in hun eigen opvatting, met de kinderen zelf er over sprak. En als hij beschrijft, hoe zij daar wit-gespreid lagen en hoe de lelies in de handjes goud-blonken in de zon, — dan werkt hij daar met een mooi gezicht en fijne lichte kleuren. . . .

Maar tóch is de schets Pijp mooyer. Dit zal Erens misschien nooit gelooven, of nooit met mij eens zijn, want hij herinnert zich hoe zijn gemoed veel schooner was bewogen toen hij zich voorstelde de kleine kinderen in aanbidding voor het »allerheiligste Sacrement", dan toen hij zich voorstelde het doen en laten van lichtzinnige jufjes, studenten en orgeldraayers in de nieuwe buurt van de groote stad.

Maar ík weet het zéker. Erens is voor mij als een muziekinstrument, zijn stijl als een zangers-stem, en ik weet dat het instrument, dat de stem, hier beneden het vroeger bereikte bleef. Hij bereikte iets stil-matig rustigs zoo als nergens elders, maar dat te gelijk bleeker, minder levend van aard was dan het onrustige, spring-levende gebeef in de Pijp.

Bij een zoo fijn artiest als Erens zal, bij een onderwerp en een stijl als de hier behandelde, niet het dikwijls voorkomende geval plaats hebben, dat de kunstenaar daar, waar hij meent het hoogste te bereiken, door hooger te reiken dan zijn kracht gaat, juist in valsch pathos of zoo-genaamde rhetoriek vervalt.

De oorzaak van het bleekere en minder-levende van aard in dit plechtige, teêre, licht-kleurige schetsdeel is dan ook aller-minst uit de aanwezigheid van iets »ongeziens" of onjuist uit-gedrukts bloot te leggen.

Het kan alleen uit eigenaardigheden der taal--samenstelling verklaard worden, die men inwendige eigenschappen kan noemen.

Er staat bij voorbeeld: ». . . . Eenige droegen in de" »handen zilveren en gouden lelies. Ook hadden ze" »bleek-groene trossen met nagemaakte purperen" »druiven. Anderen droegen op wit-zijden kussens een" »gouden kruis of een anker en een hart van goud. »En de spons waar Jezus' dorst mee werd gelaafd" »aan het kruis en de dobbelsteenen . . . ."

Indien de schrijver nu in een anderen graad van teêren eerbied was, zoû hij niet onmiddellijk na de »gouden lelies" den volgenden zin beginnen met »ook hadden ze" . . . . het geen, — *alles samen bezien*, dat is: dit bezien met het geheele schets-deel er om heen, — wel in kunst-stijl, wel in fraayen toon van sleepend verhalen is, maar niet het gewilde uitdrukt. Ook de uitdrukking: »*of* een anker en een hart van goud" bewijst dat juist het feit dat het een kruis, een ánker en een hárt was, niet van het hoogste gewicht voor den schrijver waren (hetgeen het voor de kinderen wèl was).

In den toon van een kunst-deel als dit zal men den kunstenaar vinden vereenigd met den vroom gemoedelijken mensch. Deze kunst is samen-gesteld uit vrome gemoedelijkheid èn kùnst. En nu is de zaak dat in dit kunst-deel in het vermengde de vrome gemoedelijkheid bovendrijft. Er is ook kunst, zeer goede kunst, in, deze geeft mede den toon aan, maar meer dan de kunst geeft hier de vrome gemoedelijkheid den toon aan.

Er is hier in den auteur aan 't woord een vroom gemoedelijk mensch, die tot en met en van uit de kinderen spreekt, èn een kunstenaar, die dien mensch gelijk geeft; maar méér heeft hier de kunstenaar

zich veranderd tot een vroom gemoedelijk mensch dan de vroom gemoedelijke mensch kunstenaar is geworden.

De eenheid tusschen het voelen als mensch en het willen als kunstenaar is hier niet bereikt zoo als in de schets Pijp.

PROVINCIE EN DE CONFERENTIE, SCHETSEN VAN FRANS ERENS.

Na de Processie, vinden wij nog een voortreflijke schets, genaamd Provincie. Deze, bestaande uit een veertiental volzinvakken, behoort in 't algemeen tot de zelfde soort als Pijp.

Wordt het rap dansend rhythme van de schets Pijp hier gemist, en in verband daarmeê: de zeldzame Eenheid in die Pijp, van welke veelzijdige Eenheid een der vlakken was de Ironie, zoo goedig en vroolijk van aard, dat zij tot een bestand-deel van Gelukkigheid werd; — de schets Provincie munt uit door een nog grooter breedheid van doen, door met nog minder uitgebreidheid van beschrijving, in samentrekking van nòg minder woorden, nòg meer telkens te zeggen, en door een minder hooge maar des te breedere schalkschheid.

Door twee eigenschappen is in hoofdzaak een schets als Provincie verscheiden van die naturalistische schetsen, welke in de jaren 1880—1895 veel werden voortgebracht: door met enkele woorden in enkele regels slechts te beschrijven, èn door dat het gemoed van den auteur zelf er in zekeren zin meer of anders bij betrokken is.

Men kan daaruit niet de gevolgtrekking maken, dat de bedoelde naturalistische schetsen van zelf daarom

minder van hoedanigheid zijn; alleen dat het eigenlijke der kunst zich hier elders bevindt dan daar.

»Heerlen ligt in de avondzon, in de kom van het"
»dal, in grijs gesprei van huizen, waar tusschen door"
»de boom-bouquetten donkergroen met gouden zonne-"
»toppen. De daken van de huizen nat van goud-"
»gevloei door de zon die dalend kwijnt achter de"
»hoogten van den horizont."

»De kerkbouw drukt massaal den grond en zwaar"
»staat hij in het midden van het dorp. De uren"
»vallen één voor één uit de blauwe lucht van den"
»hoogen toren en brandend in het gouden licht staat"
»als een vuur de torenhaan."

»Op den mullen weg uit de stad komen één voor"
»één de groentekarren leeg gekocht. De omnibussen"
»vliegen forsch voorbij in woeste vaart, in stijgend stof."

»In zijn rijtuig komt de dokter van zijn verre"
»patienten en wordt gegroet door de winkeliers en"
»de winkelvrouwen, die aan de deuren staan of zitten"
»op de banken voor de huizen in kalm vertel."

Dit noem ik een puik kunst-stukje en heerlijk om te lezen. Het is niet zoo gemakkelijk als het er uit ziet. Beproeft het maar eens, gij dichters, onthoud u ook maar eens van de naturalistische en impressionistische uit-pluizing, schrijft ook maar eens zoo met enkele woorden als een aanteekening iets op. Gij zult bespeuren dan tot niets te zijn gekomen. Uw regels zullen zijn als een aanteekening, die alleen door uitwerking waarde krijgt, terwijl ERENS' aanteekening — zoo zoû men kunnen zeggen — gelijk

een samentrekking van vooraf in het hoofd reeds geschiedde uitwerking is. Dát is het onderscheid.

Erens' stukje is iets van kunst om dat er alleen in is opgeschreven van het tafereel dat daar voor des kunstenaars oogen was, wat daarvan eenen hoog en levendig gestemden geest als zoodanig treffen moest.

Het is als een schallen van plechtigheid en gelach. Eerst krijgen wij de avondzon, de boomen met gouden zonnetoppen, het goudgevloei over de huizendaken. Nòg plechtiger zien wij dàn de kerk daar gerezen. Er is iets heerlijks en trotsch en hoogs en dat een en al vuur is, zoo de kerktoren-haan in de blauwe lucht.

In-tusschen schijnt het zoo onvermengd grootsch toch niet te wezen, want daar komen een voor een zulke zedige dingen als leeggekochte groentekarren aan. En triomfantelijk komt dan ook de snoevende omnibus in de stille dorps-straat ons door zijn forschheid en woeste vaart vroolijk stemmen, zoo dat wij zeer kalm weêr in zijn rijtuig den dokter kunnen zien komen, den door de winkeliers gegroetten.

Dit was het eerste der drie kleine deelen, waaruit de schets bestaat. Nu komt het tweede:

»Op de stoelen vóór de tafels van het Café Belge"
»zitten samen de griffier, de ontvanger, de apotheker."
»Zij spreken van de stemming in de tweede kamer."
»De griffier zit redeneerend, pratend altijd door,"
»maar door."
»Oude heeren grijze haren gaan voorbij, zij gaan"
»naar het Café Dirix. Stijf en deftig, elken avond"
»op hetzelfde uur. Zij spreken over hunne jachten."
»De griffier, een kleine man redeneert maar altijd"
»door, los zich voelend onder provincialen heft hij"
»van den grond zijn beenen, vliegt zijn linkerhand"
»van tafel in de volle woordenrij, met de rechter"

»grijpt hij heftig het gele bier en heeft nauwelijks tijd"
»tot slikken."

»Ja, de provincie, dat is zijn terrein, dat voelt hij."
»Hij spreekt van graven en baronnen. Al is hij niet"
»van adel, toch zegt hij, heeft hij groot respect voor"
»baronnessen en gravinnen. Maar ook wil hij praten"
»met het volk, dat moet je stemmen in de tweede"
»kamer."

»Daar komt de deken groot en machtig. De griffier"
»draait op zijn stoel en salueert, dat het stof vliegt"
»van den grond, met het zwaaien van zijn hoed."

»Daar komt de pachter van Terlinden. De griffier"
»die vraagt: »wie is dat?" Hij offreert een glaasje"
»bier, want die pachter die is machtig bij de kiezers."
»Dat zal helpen voor de Kamer."

Dit tweede gedeelte verschilt lichtelijk in rhythme van het eerste. Te gelijk minder breed en minder plastisch dan het eerste gedeelte, nadert dit tweede, ofschoon dus magerder blijvend, meer het rhythme van de schets Pijp, in welke schets in alle deelen rhythmus en plastiek in gelijke mate aanwezig waren.

Bemerkt de over-een-komst in maatgang tusschen deze twee strophen.

Uit de schets Pijp:

»Ook komen wel eens nette Joden heeren. Ze zijn"
»zeer rijk en geven veel cadeau. Ja, waarachtig onder"
»de Isráelieten heb je knappe mannen. En op de"
»centen komt het toch maar aan; al ruikt de worst"
»ook naar de knoflook."

En uit de schets Provincie:

»Daar komt de pachter van Terlinden, De griffier"
»die vraagt: »wie is dat?" Hij offreert een glaasje"

»bier, want die pachter is machtig bij de kiezers. Dat" »zal helpen voor de kamer."

Het rhythme of de maat behelst de melodie van een geschrift. En deze geeft den geest van het werkje, dat is den geest van den schrijver, zoo als die gedurende het werkje was, weder.

De maatgang zoo als in Pijp en Provincie ontdekt het goede humeur van den schrijver, die zegt: zoo gaat 'et, zoo gaat 'et in de wereld, 't is m'n 'n boeltje", maar zoo als iemant het zeggen zal die dat wel áárdig zoo vindt, en méér dan dat: zoo als een fijn mensch het zal zeggen die daaromtrent blij-geestig is.

Met dit tweede gedeelte zijn wij meer in 't bizonder aan de beweging in het plaatsje zelf, die er de kern van de menschen-samenleving is, en die weder haar binnenste gerader vindt in den bewegelijken persoon van den griffier, omgeven van ontvanger en apotheker, en aan wien de oude Heeren, en de deken en de pachter, voorbijgaan.

Men geve acht op den lekkeren griffier, in enkele lijnen, snijdend van hoofdzakelijkheid, leuk gegeven: » . . . los zich voelend onder provincialen heft hij van" »den grond zijn beenen, vliegt zijn linkerhand van" »tafel in de volle woordenrij, met de rechter grijpt" hij heftig het gele bier en heeft nauwelijks tijd tot" »slikken."

Als de deken komt, »draait" de griffier »op zijn »stoel en salueert, dat het stof vliegt van den grond," «met het zwaaien van zijn hoed."

Dit is niet: caricatuur. Dit is even min: iets, door contrast met het gewone grappigs. In-tegen-deel: zoo gaat het elken dag en er geschiedt niets bizonders en niets is overdreven. Het is alleen den blij en hoog gestemden, wien deze bewegingen van de wereld vóór hem in deze volgorde treffen kunnen en die in enkele

opmerkingen betreffende het uiterlijke voorkomen van het alledaagsche leven in een klein stadje een résumé geeft van het gebeuren in de menschenwereld.

Het grappige bevindt zich in de plastiek, in de beweging zelve, die eenvoudig vermeld wordt, zonder vergelijkingen of zonder invallen van den auteur er bij.

De waarde der uitdrukking: »... met de rechter [hand] grijpt hij heftig het gele bier en heeft nauwelijks tijd tot slikken", in verbinding met de omgevende volzinnen, is grooter dan die eener uit-drukking, waarbij de spoed bij het bier-grijpen in een tusschen-zin vergeleken zoû worden b. v. bij een vader die zijn kind uit kokend water moet redden. Het blijft hier een eenvoudige voorstelling, zonder aandacht aantastende nevenpaden voor gedachte of verbeelding; maar in ieder der woorden zelf, die de voorstelling maken, ligt de werking vervat, en het is alleen ten eerste de eigenaardigheid van het gekozen woord zelf en ten tweede de bizonderheid, dat het zich aldus hier tusschen déze andere woorden bevindt, die het kunst-deel bepalen, dat het aldus helpt samen-stellen.

De griffier grijpt »heftig" het »gele" bier. Deze twee bijvoegelijke-naamwoorden doen zeer meê om de kunst-soort van volzin-vak en schets te bepalen en het een betrekkelijk hóóge soort te doen zijn.

Beter dan het woord »hevig" of dan de uitdrukking »met verbazende snelheid", geeft het woord »heftig" de beweging van den griffier weêr. Door het feit dat zijne beweging »heftig" is, verraadt die beweging precies des griffiers innerlijke gemoedsgesteldheid en zijn hartstochtelijk bedoelen, en het is de bizonderheid, dat het woord »heftig" zich aan den auteur aanbood en onmiddellijk als het juiste door hem werd herkend, die de superioriteit der verrichting van tusschen enkelwoorden, tusschen eenheden, te kiezen, boven de slap-

pere verrichting van het vinden eener aardig vergelijking, toont.

Ook het woord »gele" prijkt hier in een volle werking. En wel juist om dát het oppervlakkig gezien niet eens noodig was. Wat wil de schrijver uitdrukken? Dat de griffier naar zijn bier greep zoo als zekere opgewondenen het zullen doen. Wat hebben wij er dan meê te maken of het bier geel of bruin zag?

Juíst — o gij allen, die mij wel volgen wilt op deze deliciëuse kronkelpaden —; maar de schrijver wil ons tevens het *tafereeltje* doen *zien*, en het aangeven der geelheid van het bier dwingt ons het te *zien* en zoo zien wij met-een min of meer de omgeving, om het bier heen, weêr. Maar dat niet alleen, maar het bier, — namelijk *nu wij het*, *om dat zijn geelheid opgegeven is*, weêr daar *zien* staan, — doet geestelijk en geestig nu meê in het blije kunst-spel, want het wordt nu *iets leuks* omdat het daar zoo stil in zijn geelheid staat bij de heftige handbeweging van zijn eigenaar. Het vervult nu een zelfde rol als het bij den groet van den griffier aan den deken van den grond vliegend stof.

De waarde der plaatsing, hier aldus, van het woord »gele" wordt eerst vol, door dat het de door mij opgegeven werkingen doet zonder er tevens den schijn van te hebben.

Even zoo toch, als het enkele woord »heftig" hier beter is dan eene omstandige vergelijking zijn zoû, is het woord »gele" hier beter dan het woord »stille" b.v., dat op meer oppervlakkig-nadrukkelijke wijze de bedoeling des auteurs zoû doen blijken. Door het woord »gele" *zien* wij het bier, dat daar zoo stil staat, terwijl zijn meester in zoo felle beroering is, door het woord »stille" zouden wij uitgenoodigd worden voorál te denken aan de stilheid van het goede bier. Het onderscheid blijkt enorm, als men slechts het verschil van geesteshouding nagaat, die er meê over-een-komt.

Bij het gele bier, wiens stilheid slechts als omgeving zijner geelheid even gedacht wordt, is als goed en de wereld leuk.

Bij het stille bier, worden wij zóó nadrukkelijk op de tegenstelling tusschen de goede voorwerpen en de malle menschen gewezen, dat het voorwerp er goed, en de menschenwereld er slécht door wordt.

Nu het derde deel van de schets:

»Koeien trekken log voorbij in het gewirwar van"
»hun pooten, die in 't gestof verdwijnen en zij vlekken"
»door hun rompen de grijze straat met witte, roode"
»en zwarte kleuren."
»Dames in katoenen zomerkleeren, witte, roode,"
»gele kleeren sleepen 't stof met hun japonnen en op"
»den weg en in de deuren gaan de witte strooie"
»hoeden van de heeren en de petten van de boeren"
»af met een wip of breeden zwaai."
»In de verte oefent de fanfare voor het aanstaand"
»Zondagmiddagfeest. Heerlen rust in 't avondlicht."

Dit derde en laatste deel besluit de schets. Zoo een schets is een compositie. Dit laatste deel is een der drie groote stukken, die de schets met hun driëen com-poneeren, dat is: tot een geheel, een melodische Eenheid, samen stellen.

Gelijk de manier van den schrijver in elken volzin zich kenmerkt door dat hij met zijn zelfstandige-naamwoorden, bijvoegelijke-naamwoorden en verder, met hóofdzaken werkt, zoo als wij uit-een-gezet hebben, — zoo kenmerkt zich ook elke alinea of volzin-vak door in 't groot éen hoofdzakelijk ding aan te geven, — en kenmerkt ten slotte de geheele schets zich door uit drie groote deelen te bestaan, die ieder éene, enkel-voudige, werking hebben.

Het eerste deel van de schets bevat de inleiding: het algemeene gezicht op het stadje, het wedergeven van den geest van het stadje, zoo als die, in enkele eenvoudige voorstellingen verzinnebeeld, gezien wordt. Het tweede deel bevat de menschensamenleving zelve in het stadje in het algemeen, in haar kern, in enkele hoofdlijnen, zonder omgevende plastiek of zinnebeeldig decor, als een naakt gespartel.

Het derde deel herneemt plastiesch min of meer de bedoeling van het eerste, is ook breed, globaal, in enkele trekken; maar de geestelijke bedoeling is natuurlijk anders. Zijn wij plechtig en vurig begonnen; hebben wij tóén moeten lachen om de ledigheid, die daaronder was, en zijn wij toen bedaard geworden, — eerste deel; hebben wij toen alles bedaard bekeken precies zoo als het was, — tweede deel; — nú laten wij het leven, in zijn groote vormen, maar aan ons voorbij gaan, luisteren eens naar wat daarbij in de verte klinkt, en rusten in het getemperd licht.

Uitmuntend in het geheel der compositie is dit derde als deel en laatste deel; en óók zelf uitmuntend als compositie.

Vier krachten of motieven hierin. Eerst de twee groote, de zeer gewichtige en nabije van de voorstelling: de Koeien, die daar trekken voorbij, de Dames, die daar worden gezien. Dan wat in de verte, daar achter, nog is: nog een vrij lange regel of voorstellings-streek, na de groote groepen der Koeien en Dames: — de muziek, die er klinkt.

Dan een zeer korte laatste streek, de meest globale samentrekking der voorstelling, kortste en meest algemeene aanduiding van wat er is: Heerlen in het avondlicht.

De geestelijke bedoeling van dit laatste groote stuk der compositie wordt treffend vertolkt door de eigen-

aardigheid, waardoor de plastiek verschilt van die van het eerste stuk. Deze is namelijk, bij even groote duidelijkheid en kracht van plastiesch doen, nog algemeener, nog globaler dan de plastiek van het eerste stuk. De voorwerpen zijn als uitgewischt door de globaalheid van hun geestelijke dracht, door het grenzenloos algemeene, dat zij vertegenwoordigen. Men ziet ze bizonder duidelijk, maar het duidelijkste wat men aan ze ziet, is hun bijna-uitgewischtheid; en dit komt om dat zij niet bijna-uitgewischt zijn door gebrek aan plastiek-kracht, maar juist wijl zij meer dan zij koeien, dat is voorwerpen als zoodanig, zijn, de dragers zijn van de geestelijke bedoeling die zij uitdrukken, en die is een gevoel van het volkomen algemeene.

Er is een *gewirwar*, dat de koeienpooten zijn, er is *gestof* en er zijn, in de *grijze* straat, rompen die *vlekken* met witte, roode en zwarte kleuren.

Treffend in dezen meesterlijken volzin in de duidelijkheid der plastiek, die ontstaat juist door dàt de volzin met niets anders werkt dan met gewirwar, gestof, en kleur-vlekken, en welke duidelijkheid juist door doezelige dingen ontstaat óm dát de kunst-plastiek als zoodanig hier alleen duidelijk wordt door in zoo sterke mate van de *geestes*-beweging zijns makers doordrongen te zijn, dat de in alle kleinigheden duidelijke zichtbaarheid van het *zintuigelijk* waarneembare er in vermindert.

Er is niets wat precizer — en dan in éens — het bewegen van al die koeie-pooten doet zien dan het woord »gewirwar" en er is niets wat zoo precies het doen der voorbijgaande koe-lijven weêrgeeft, dan de uitdrukking »kleuren die vlekken". Immers hebben de verschillend gekleurde deelen van den koehuid precies den onregelmatigen vorm van wat men »vlekken" noemt. 1)

1) *Objectief* precies, in tegenstelling tot het »vlekken" van boomgebladerten, wolken of huizen, waarvan de impressionist zal spreken.

Aangezien nu, wat de geestelijke wending van de schets aangaat, de schrijver juist onbepaaldheden als gewirwar en vlekken behoefde, daagde een inhoud voor zijn voorstelling op, die met niets precizers dan de woorden gewirwar en vlekken was uit te beelden, zoodat de plastiek iets volkomen bepaalds gaf door volkomen de onbepaaldheid, die de geestelijke bedoeling was, uit te drukken.

Het leven dat men, nu men weet wat het is, maar stil en breed aan zich zal laten voorbijgaan, wordt, behalve door de Koeien, vertegenwoordigd door de Dames.

Het motief van de stof en de kleur-vlekken der eerste alinea van dit laatste schets-deel, keert in deze tweede alinea weêr. Van de Dames zien wij de *witte*, *roode* en *gele* kleeren, die *'t stof* sleepen, en van de Heeren zien wij hun *witte* hoeden, die wippen of zwaayen. Eigenlijk beteekent dit, dat wij de Dames en Heeren niet anders meer zien dan als witte, roode en gele kleuren en stof.

Alles, wat in het begin zoo plechtig en vurig was opgerezen en zwaar opstond of aanrende of aankwam, is nu tot iets algemeens uitgewischt en gaat stil en breed voorbij. De muziek klinkt. Het avondlicht schijnt. Wij zien het leven aardig, maar zullen er geen deel aan nemen. Wij Rusten nu. Het is goed zoo.

De levendige blijheid van de Pijp heeft onze geest in de Provincie niet gevonden, maar een blije rust, die vaster en wijder is.

Wellicht het beste werk van Erens en zeker een der allerbeste voortbrengselen van de *Nieuwe Gids*-literatuur is het stuk, genaamd De Conferentie, dat elf bladzijden beslaat van den *Nieuwen Gids* van

1 April 1890 en, voor zoover ik weet, niet herdrukt werd.

De aard van dit stuk wordt voor een deel bepaald door de verhouding tusschen de sympathie en de antipathie van den schrijver voor zijn onderwerp. Men kan niet zeggen, dat de schrijver den inhoud zijner voorstellingen — zijn personen en hun handelingen — bewondert of bemint; men kan ook niet zeggen, dat hij ze verafschuwt. Zijn houding is een vermenging van genegenheid en afkeer. Het resultaat dezer vermenging is de aard en soortelijke en betrekkelijke voortreflijkheid van het stuk zelf. Het is, voor een deel, wijl de schrijver van uit déze uit afkeer en genegenheid samengestelde gezindheid keek, dat zijne compositie dézen aard verkreeg.

Vergis ik mij niet, dan is de schrijver zijn onderwerp genegen voor zoo ver hij 't beziet door den geest van »Annaherb", de keukenmeid van den pastoor van Schaesheuvel, ten wiens huize de, door den maaltijd gevolgde, »Conferentie" der geestelijken plaats heeft, — maar is hij er van afkeerig voor zoo ver hij 't beziet van uit zijn eigen denk-beeld van wat »een geestelijke" zoû moeten zijn.

Met andere woorden: door zijn genegenheid voor eenvoudigen-van-geest heen bemint hij den inhoud zijner voorstelling; maar als zelfstandig denker, als mensch, die een bepaalde beschouwingswijze der wereld heeft, is hij er tegen.

De houding, die uit dit conflict voortkomt, is een der voortbrengers van den stijl.

Ik bedoel — de lezer begrijpt dit toch? — dat de schrijver eeniger-mate den indruk te weeg brengt, als wilde hij zeggen: die geestelijken heeten bij elkaâr te komen voor een Conferentie over godgeleerde onderwerpen, dat heeten edele priesters, menschen, die hoofdzakelijk door en voor het gééstelijke leven, maar ondertusschen is feitelijk het gastmaal de hoofd-

zaak van hun samenzijn. In plaats van geestelijken zijn het beesten, die alleen voor hun buik leven.

Ik hoor hier al aanstonds de tegenwerping van zekere kunst-theoretici: de schrijver wil volstrekt niet zulk een indruk te weeg brengen. Zijn eenig doel is naar waarheid de werkelijkheid af te beelden, in mooie kunst.

Zeer wel — antwoord ik — ik spreek slechts in dezer voege van een indruk te weeg brengen om dit te verbinden met des schrijvers kunst-constructie, het eenige, wat mij interesseert. En door te bestreven wat gij zijn eenig doel noemt, brengt hij wel deugdelijk eeniger-mate dezen indruk te weeg.

En — voor het overige — gij zegt, dat: het eenig doel eener kust als deze is naar waarheid de werkelijkheid af te beelden.

Onjuist, mijn waarde, of nutteloos, is deze opmerking, want het hangt van de wijsgeerige bezittingen van een kunstenaar en van zijn daardoor en door zijn vermogens van geestelijke verheffing en geestelijke concentratie gevormde gesteldheid af wát voor hem de waarheid der werkelijkheid is.

Het is, bij voorbeeld, een »feit", dat gedurende de godgeleerde gedachtenwisseling »de buiken" der geestelijken »reeds rommelden van honger onder de zwarte soutanen."

(Ik spreek nu alleen van geestes-gesteldheden, waarbij dit feit waargenomen wordt. Dus niet van visioensoorten, waar het buiten de waarneming zoû blijven).

Indien gij nu dit feit vermeld in den geest van Annaherb, de eenvoudige en toegewijde keukenmeid, zal de natuur dezer vermelding, als kunst-deel, er een andere zijn dan indien gij dit feit vermeld zoo als een denker het opvat, wiens meening is dat geestelijken om eten en drinken in 't geheel niet behooren te geven.

»De snuif" — heet het elders — »de snuif steeg"

in de neusgaten onder de zalig-hijgende, breede monden"
»en: »Men luisterde aandachtig met open monden,"
»waarbij zuchtende buiken zich verhieven en daalden"
»op het spel eener zalige ademhaling."

De zaak is, dat dit Ironie is, de vraag is in hoeverre dit Ironie is en wat voor, — hierbij in aanmerking genomen, dat dit geen ironie zoû behoeven te zijn.

Het is ironie, wijl de schrijver niet méént, dat de ademhaling der geestelijken iets is dat waarlijk »zalig" zoû moeten genoemd worden.

Toch is de schrijver er dichter bij dit wèl te meenen, dan men misschien zoû vermoeden.

Het tegen-strevende, het leelijk vindende, van den denker in den schrijver, ten opzichte van den inhoud zijner voorstelling heeft fel gewerkt in dit kunst-stuk, zoo als blijkt juist uit deze aangehaalde uitdrukkingen.

Maar het mooi vindende, het »zalig" vindende, van den gemoedsmensch in den kunstenaar, heeft niet minder fel gewerkt en is bijna het bovendrijvende in den aard, in de intime worsteling der constructie-deelen van de schets, geworden.

Het is opmerkelijk zoo ver als de schrijver gegaan is met het zeggen van grof-materiëele dingen. Als de pastoor van Schaesheuvel zich in zijn leuningstoel laat vallen, zegt Erens, dat die stoel »kraakte onder den loggen last van zijn vleesch en beenderen."

Elders heet het van den eetlust, dat »het verlangen,..."
»sterker en sterker de lichamen spande en in de be-"
»wegingen van tanden, tong en onderkaak wachtte op"
»bevrediging."

»De oogparen begonnen te blinken", zegt hij nog, »de gulzigheid waterde door de zwartgerookte tandenrijen."

In één woord, hij doet ons, bij zijne voorstelling der geestelijken, aan dieren en aan wilden denken. De pastoor van Schaesheuvel bedekt zijn oogen met zijn

oogleden, »om zijn doffe domheid voor de anderen te verbergen." Na dat de geleerdste hunner gesproken had, »staarden" de conferentiehouders »dom op de tafel."

Het is opmerkelijk zoo ver als de schrijver gegaan is in het vermelden van grof-materiëele bizonderheden en het gebruiken van afkeurende kenschetsingen *waar het de vergaderde geestelijken betrof*, — en hoe tòch het goed-keurende of heerlijk-vindende in den geest van het werk boven-komt.

Dit noem ik zeer merkwaardig daar het in de richting is om het door en door »werkelijke" — in tegenstelling tot het van de werkelijkheid gescheidene — als het voortreflijkste te doen beseffen.

Ik wilde gaarne eens een stukje van de schets Provincie uitschrijven èn een uit de Conferentie, om deze beiden met elkaâr te vergelijken.

Uit Provincie:

»Oude Heeren grijze haren gaan voorbij, zij gaan"
»naar het Café Dirix. Stijf en deftig, elken avond"
»op hetzelfde uur. Zij spreken over hunne jachten."
»De griffier, een kleine man, redeneert maar altijd"
»door, los zich voelend onder provincialen heft hij"
»van den grond zijn beenen, vliegt zijn linkerhand"
»van tafel in de volle woordenrij, met de rechter grijpt"
»hij heftig het gele bier en heeft nauwelijks tijd tot"
»slikken."
»Ja, de Provincie, dat is zijn terrein, dat voelt hij."
»Hij spreekt van graven en baronnen. Als is hij"
»niet van adel, toch zegt hij, heeft hij groot respect"
»voor baronessen en gravinnen. Maar ook wil hij"

»praten met het volk, dat moet je stemmen in de"
»tweede kamer."

»Daar komt de deken groot en machtig. De griffier"
»draait op zijn stoel en salueert, dat het stof vliegt"
»van den grond, met het zwaaien van zijn hoed."

Uit de Conferentie:

». . . . Er werd gescheld. »Daar zijn ze al en 't is"
»nauwlijks half tien! die zijn ook gepresseerd, dezen"
»morgen."

»En zij slofte naar de deur."

»— »Dag Annaherb, hoe gaat het, kind?"

»— »O! goed, heer Kaplaan," en een groote dik-"
»buikige, zwarte Kaplaans-gestalte stapte naar binnen,"
»veegde zich met een rooden zakdoek het zweet van"
»het voorhoofd en zei: — »Waar is de heer pastoor?"
— »Hij is nog aan het brevier bezig," zeide de meid."

»— Nu dan ga ik nog even in den tuin, u hebt"
»immers aardbeien!"

»— »Goed, mijnheer Kaplaan, maar u moet ze niet"
»allemaal opeten."

»— »Wees daaromtrent gerust, beste kind."

»Annaherb's humeur was door het binnenkomen"
»van den forsch-gearmden kaplaan opgehelderd: zij"
»hoorde nu met genoegen het koken van de worteltjes"
»in den ketel, die als goudvisschen dansten en"
»spogen en doken en rezen en knapten in het zin-"
»gende water.

Achter deze beide stukken heeft de auteur gezeten, telkens door een anderen geest, door een ander samenstel van geestes-neigingen, bevangen. Dit blijkt uit de verschillende kunst, die in beide stukken van dien geestes-toestand de uitdrukking is geweest.

Het stukje uit de Conferentie komt mij voor van een andere kunst te zijn èn béter te zijn dan het stukje uit Provincie. Hoe komt dat? Hoe komt het, dat het gezegde van den kapelaan in de Conferentie: »u hebt immers aardbeien!" mij meer genoegen doet dan de vermelding der geelheid van het bier van den griffier in Provincie — hoe, dat ik deze aardbeien op aangenamer wijze, al lezende, in mijn verbeelding ontwaar, nu zij juist, ook niet met één enkel woord, dat door zijn aard en door zijn plaats in den volzin samenvattend is, zooals het woord »gele" in Provincie, beschreven worden?

Het komt wijl de geest van den dichter hooger bezig was, toen het hem inviel den binnenkomenden kapelaan dadelijk dit gezegde te doen uiten dan toen hij den volzin, waarin van het bier alleen de geelheid genoemd wordt construëerde.

Er is een wijder reikend en met fijnere, edeler, draden zich spinnend, compositie-verband, tusschen dit gezegde van den kapelaan en de daaraan voorafgaande schets-deelen der Conferentie dan tusschen het enkel-woord gele en de dáaraan voorafgaande schetsdeelen van Provincie.

Oppervlakkig gezien, beduidt zoo een alinea uit Provincie, waar de griffier zijn beenen van den grond heft, zijn linkerhand van tafel laat vliegen in zijn volle woordenrij en met de rechter heftig het gele bier grijpt, meer dan de regelen der samenspraak van dienstbode en kaplaan in de Conferentie. Maar het is juist wijl zij oppervlakkig meer zijn, het is wijl zij op zich zelf feller komiek-karakteristieke trekken zijn, wijl zij meer direct en meer alleen iets opvallends teekenen, — en, — voor zoo ver betreft het stijlbestanddeel, dat wij nu onderzoeken, en dit in verhouding tot de natuur der Conferentie beschouwd — alléén téékenen, alleen een op zekere wijze gemaakte

voorstelling in mijn verbeelding te weeg brengen, — als een weerkaatsing in mij van de voorstelling in den auteur — maar zonder dat die uit iets diepers ontspringt; — het is dáárom dat zij wézen-lijk mínder van aard zijn.

Zijn beenen van den grond heffen, zijn linkerhand in de hoogte werpen, met zijn rechter heftig naar bier grijpen en nauwelijks tijd tot slikken hebben, — in een stillen achtermiddag op een klein provinciestadspleintje, — zijn meer op zich zelf opvallende dingen, meer grappig dan aardig, en die den eersten den besten vroolijk opmerkzamen voorbijganger lichter zouden treffen. Hun aard is het een persoon karakteriseerende en het met het algemeene leven der omgeving contrasteerende.

In de Conferentie daarentegen wordt mij het geheel gewone en aan allen gemeene gegeven, en zóo dat dít mij als iets bizonder aardigs treft.

Bij de Conferentie was de geest van den kunstenaar zoo hoog gesteld, dat zijn personen van zelf slechts dingen zegden, die door hun beteekenis medewerkten aan het essentieële levensgevoel, aan den smaak zelf, van zijn kunst-stuk, en die daarom met hoogere en fijnere, minder scherpe en zware, verbeeldingswerkingen correspondeeren.

Er is dus een wijd en fijn compositie-verband tusschen het gezegde van den kapelaan en de voorafgaande schets-deelen.

De schrijver is de schets begonnen met ons den pastoor van Schaesheuvel te toonen, bezig zijn brevier te lezen. Dadelijk brengt hij ons met een zeer materieële bizonderheid in aanraking. »De pastoor," heet het, »bewoog zijn lippen en bad luid, terwijl zijn speeksel het boek besproeide, dat hij dan met zijn mouw zorgvuldig afveegde zoodra hij het blad omsloeg." Daarna hebben wij gelezen, dat er »heeren" zouden

komen, dat er »conferentie" was, en hebben wij de meid zien beginnen met de groenten voor het dîner. Eindelijk wordt er gescheld en treedt een

»groote, dikbuikige, zwarte kaplaans-gestalte"

binnen.

De lezer is er op voorbereid, dat er geestelijken zullen komen, dat die komen »eten" en dat deze zwart er uitziende geestelijken goed en wel stoffelijke menschen zijn en — evenals bloemen hun sappen en hun dauw hebben — deze geestelijken hun »speeksel" hebben.

Dan wordt er gescheld, en een figuur verschijnt, die de voorbereiding in het begin van de schets tot haar doel voert en de verwachting van den lezer dadelijk geheel en al verwerkelijkt en dit nog wel niet als een beschreven wordend voorwerp maar door met zijn lévende hándeling het gebeuren te beginnen.

Het is de groote kaplaans-gestalte. Deze her-neemt de actie van den pastoor, het gezellige, intime, stoffelijke doen met de mouw, maar levendiger en kleurvoller want, al binnen stappend, veegt hij zich »met een *rooden* zakdoek *het zweet* van het voorhoofd."

Wij weten nu van heeren geestelijken, van maaltijd houden, — van iets zwarts, van iets nats (dauwdruppelsgewijs) en van iets roods. En nú komt het gezegde van den kapelaan, dat alle neigingen der compositie in zich samentrekt, en in één voorstelling doet uitbloeyen, welke voorstelling te gelijk tot de actie in het spel behoort, daar zij immers niet een opnoeming of vergelijking door den auteur is maar een handeling, een gezegde, door een der personen zelf. De geestelijken, dat toch stoffelijke menschen zijn, zullen komen, zij zullen komen eten, — wij hebben gehoord van iets

zwarts, iets nats en iets roods, — dáar, daar komt er een, daar is er een, — nu zal het beginnen. En waarlijk, in dat wat het begin is der door ons, lezers, verwachtte hándeling, het begin van wat zou gaan gebéúren, hooren wij den kapelaan het gezegde uiten, — dat compleet wordt door ook een vernúftsvondst te zijn wijl het juist het éérste is wat de kapelaan eigenlijk zegt — het gezegde dat *in alle opzichten* het geestelijke, het etens-achtige, het zwarte, natte en roode resumeert, dat al die dingen in éen iets vereenigd in onze verbeelding doet komen, juist beter nu het voorwerp niet wordt beschreven maar alleen in de actie genoemd, — het gezegde: — »u hebt immers aardbeien!"

Het gezegde, op deze plaats in de compositie door deze figuur geuit,: »u hebt immers aardbeien" is eeniger mate gelijk van functie of kunst veroorzakende verrichting in de schets, als de volzin betreffende de koeien in de schets P r o v i n c i e, maar op meer etherisch of hooger geestelijk plan.

Waren de koeien duidelijke en vaste voorwerpen, die door in hunne verschijning feitelijk uit romp-vlekken en pooten-gewirwar te bestáán, volmaakt geschikt waren om op duidelijke en vaste wijze de bedoeling van iets onbepaalds en uitgewischts in beeld te brengen, — het kapelaans-gezegde omtrent de aardbeien geeft niet eene beschrijving, dat is een verbeeldings-voorstelling in woorden, uit wier eigenaardig maaksel, uit wier soortelijke samenstelling tot voorstelling, het eigenlijke geestes-spel, dat er door vertegenwoordigd wordt, afgeleid wordt, — maar het kapelaans-gezegde beteekent voor den geest in den aandachtigen lezer, een gelijke samen-trekkende aangeving van den geest in het kunstwerk.

De zwarte kapelaan die met zijn rooden zakdoek zijn bezweet voorhoofd afveegt, is zelf iets zwarts, iets

roods, iets nats, — hij is in aanraking met Annaherb, wij zien hem dus min of meer door háar kijk op hem heen, wij denken reeds aan hem in verband met eten, waarvan wij gehoord hebben, — daar plooit zich al sprekend de kleurige mond van den juist aankomenden, en hij zegt iets waar hij blijkbaar al aan gedacht heeft, — of waar hij nu in eens fel aan denkt, want hij zegt dádelijk, — hij zegt iets, waar zijn gedachte, dus zijn hoofd, vol van is, — hij noemt boven zijn zwart en dik lijf iets ronds, iets nats, iets roods, — en het is iets goeds, iets beminnens-waards, — hij zegt iets dat is wat hij zelf is — en de voorstelling inhoudende klank ontstaat uit zijn mond: — »u hebt immers aardbeien!"

SPROTJE.

SPROTJE.

Tot het midden van bladzijde 73, is het werkje van Mevr. M. Scharten-Antink een aardig gestyleerd prozadingetje, vol delicate zetjes. Op het midden van bladzijde 73, verlaat de schrijfster haar keurige nieuwe manier. Wij krijgen dan eerst een tafereel, behoorend bij haar vroegere manier, — voorstellend het bezoek van »Sprotje" — waaróm het kind ten gevolge harer lachwijze dezen bijnaam heeft gekregen, is mij niet duidelijk geworden — voorstellend het bezoek van »Sprotje", het arme stijve kleine meisje, dat zoo veel liever dienstmeisje wilde worden dan op een fabriek te gaan — bij haar voormalige naai-jufvrouw.

Te beginnen met dit tafereel, is de schrijfster het korte, resumeerende, in de aangeving van het uiterlijke der dingen, en, daarmeê samen, het juist rake, sobere en innige, in de aanduiding van het innerlijke der menschen, kwijt geraakt. Het gebeuren in Sprotje houdt op het buiten-gewoon scherp waargenomen gewone en algemeene te zijn; Sprotje's gewaarwordingen, — de »bedwelmende bewondering" die haar overvalt (bladzijde 74), de »betoovering" die om haar toesluit (bladzijde 74) worden de uitzonderingsverschijnselen eener buitengewone natuur, die, door gewoon vaag waargenomen te zijn, eerder tot een soort fysiologisch-pathologische dan tot literair-psychische notities zijn omgezet, terwijl, daarmeê samen, de aanduiding van het uiterlijk der dingen oppervlakkig en dus zonder de, telkens op nieuw vereischte, speciale waarde wordt.

Het geheele samen-stel van den stijl is ont-aard.

In deze andere, minder goede, manier van doen, bereikt de schrijfster nog even iets bizonders op bladzijden 93—94 (het geheele verhaal telt 106 gezellig, archaïstisch, gedrukte bladzijtjes), bij de hartstochtelijke verheffing van angst en berouw in Sprotje, die, om, ten bate van haar gewenscht dienstmeisjes-schap, twee gulden machtig te worden, — haar zuster Sien aan die haar vrijer verraden heeft; hoewel bij dat angst- en berouw-tafereel fout is, dat de lezer, als hij Sprotje's hartje hoort te keer gaan, in den waan komt, dat Sprotje's verraad in laster, en niet, zoo als blijkt, in kwaadsprekendheid heeft bestaan.

Maar waar daarna de radeloze avond-loop van het haar huis ontvluchtte Sprotje komt en daarna het heen en weêr gewankel naar het slot der geschiedenis — de, zonder psychologische of pitoresque aardigheid en zonder eenige verklaarbaarheid als deel der geheele compositie geschreven, aarzeling, waaraan de lezer ten prooi wordt gegeven, wat aangaat de vraag of Sprotje nu zal gaan dienen of naar de fabriek toe gaan, — daar vertoont zich weinig anders meer dan de besluiteloosheid der auteur zelve, die nu verlegen zat met het aan haar werk te geven einde; en het verhaal, waarvan de eerste twee derden stellige en fijne mozaïek van geestes-werk vertoonen, eindigt vormen-loos en met door-een-gevloeide kleuren.

Mevrouw M. Scharten-Antink, die ik het genoegen had bij het begin van haar letterkundigen loopbaan reeds als een opmerkelijk talent aan te wijzen, heeft dus — voor-aan gaan van het totaal nog eenige bladzijden voor den titel af — ongeveer 68 bladzijtjes goed werk gegeven.

Kijk, bij voorbeeld, eens naar deze omgeving-vermelding, op bladzijde 7:

»Aan de overzij, in de schaduw der hooge olmen"
»langs de gracht, kwam in de verte een vrouw, die"
»een kinderwagen duwde; op tintelende wielen, tegen"
»een zachte overglijding van zonne-vlokken in, naderde"
»het; en druk met blikken bussen en een netje, liepen"
»en hurkten twee jongens aasjes te visschen op de"
»steenrichel aan den waterkant."

»Zij, stak de keien-straat niet over, maar hield in"
»de lekkere middag-warmte op haar eentje de zonne-"
»klinkers, waar de verst-uitwiegende boombladeren"
»een dansend glij-schaduwtje streken over haar zwart-"
»strooien flaphoedje en het piekerig-blonde vlechtje,"
»dat stil hing op 't warm-bruin van haar kleinen rug."

Ik verzoek vriendelijk uw aandacht voor het middendeel der eerste van deze twee alinea's.

Het eerste deel der alinea is gewoon, is alleen goed door niets slechts aan zich te hebben; maar in het tweede deel verschijnt het meer dan neutrale: het gevoelige, het klare en tevens gevoelige.

Het is Sprotje, die op straat loopt, en het is Sprotje, door wier geestje heen de schrijfster deze dingen ziet.

Nu verraadt de bekoorlijkheid, — wier aard is geheimzinnig te zijn — zich als 't ware in het woordje »het", dat dit tweede alinea-deel besluit.

»Het"?", zal hier de beminnaar van spraakkunstig-fraaie samen-stellingen vragen, »wat is »het"? Ik heb gehoord van een overzij, van schaduw, van olmen, van een gracht, van een vrouw, van een kinderwagen, — wat is nu »het", dat »naderde"?"

»Het" is dat alles samen, is alles, wat daar beweegt, samen, o, trachter naar een duidelijk begrip der dingen! — dit alles samen is »het".

Ofschoon er staat dat »het" naderde »op tintelende wielen", behooren toch de wielen zelf ook tot »het",

even-als de lange beenen van een man, ook tot »ie" behooren, waarvan een buurvrouw zegt: »daar komt-ie an op z'n lange beenen".

»Het" duidt aan dat wat daar nadert het alles samenvattende van dit oogenblik voor mij is, en dat is zoo wijl ik Sprotje ben, die, in verrukte gemoedsstemming door het pak goed, dat ik van mijn naaijufvrouw heb present gekregen, over de zomer-gracht loop.

De wielen van den wagen »tintelen" en er heeft een »zachte overglijding van zonne-vlokken" plaats. Het woord »tintelen" is een korte wending, waarin te gelijk verrassend èn juist zich vertoont hetgeen de auteur wil te kennen geven.

De werking in den schrijvers-geest, waaruit zulk een vondst voorkomt, is van anderen aard dan die, welke door een zoogenaamde impressionistische omschrijving het effect van het wielen-bewegen doet wedergeven.

Men kan daarom echter volstrekt niet in 't algemeen zeggen, dat deze samentrekkende indruk-wedergeving sterker is dan de meer omschrijvende; en wel, omdat er twee factoren zijn: de stijl èn het persoonlijk talent. Een zeer sterke omschrijver zal iets beters geven dan een zeer zwakke samentrekker.

Het alinea-deel, dat wij hier bespreken, heeft zijn gevoeligheid verkregen door dat aan het daar buiten naderende, zonder afwijking van de waarheid, is toegekend hetgeen in het kijkende kind zelf gebeurt. Het woord tintelen is daarom juist op deze plaats eenig, wijl dat nederlandsche woord toevallig te gelijk iets aan een voorwerp zichtbaars, te gelijk iets van het zintuigelijk gevoel èn iets van het menschengemoed aangeeft. Niet waar, »de haard tintelt", maar ook »tintelen de handen" èn kunt gij »tintelen van verlangen". Het geeft iets aan, waarbij altijd warmte of koû of gemoeds-»warmte" betrokken is, en wijl in de wielen,

zoo als in den haard, de warmte niet is, maar het er om te doen is de wielen, die voor het gezicht het zelfde doen als een tintelende haard, als houders van gemoeds-warmte voor te stellen, moet deze uitdrukking een stoute en geslaagde transpositie worden genoemd.

Beste lezer, offer ik u niet een weinig aan mijn ontledingslust op? Gij leeft, gij spoort, gij kleedt u en uwe vrouw en uwe kindertjes, gij stelt belang in staatkunde, in geschiedenis, ook in literaire causerie, wanneer aardige algemeen-menschelijke overwegingen, of uit-een-zettingen met schilder-achtig-sociale elementen, en met een enkele anecdote gesmukt, er in vervat zijn. En nu zoû ik u in het laboratorium gevangen houden!

Maar ach, ik doe het toch zoo gaarne! Wees zoo vriendelijk en denk maar, dat ik u een heel klein deeltje, maar dat er heel erg op aan komt, van een langen spoorwegbrug, waar gij over moet, uitleg. Dan zult gij wel aandachtig luisteren, schelm!

Ook de geheele tweede der zoo even aangehaalde alinea's is aardig.

Een talent moet eigenlijk nog veel meer innerlijk gekenschetst worden. Tot nu toe merk ik op, wat »goed" is, goede kunst, dat is dus, wat zich alleen als opmerkelijk voor doet wijl het uitkomt boven de massa letterkunde, die feitelijk heelemaal geen letterkunde is. Van een schrijvend kunstenaar moet iedere zin, en ieder woord bijna, als bizonder treffen. De schrijvende kunstenaar is hij, die werkt van uit een geestes-gloed welke zelve juist den aard der bijzonderheid van volzinnen en woorden veroorzaakt. Het is als de aard van een bodem, die de soort der gewassen bepaalt.

De geestes-houding van dezen auteur bevat een zekere

zich met het onderwerp vereenzelvigende genegenheid jegens het onderwerp.

Uit heel subtile eigenaardigheden der woord-schikking blijkt het aandeel van het verstand in die genegenheid, — het aandeel van het verstand, — niet in zooverre als te veel verstandelijkheid de feitelijkheid van het kunst-proces in dit geschrift zoû aantasten — maar het aandeel van het verstand binnen het gegeven kunst-proces zelf, zoo als het verstand in elke kunst-wording onontbeerlijk is.

Kunst is altijd iets van zich laten gaan en zich hernemen, van opzet en lijdelijkheid, van wetend bedrijf en onwetende meêgesleeptheid.

Dit voortreflijke proza *zingt* niet. Een der oorzaken van deze eigenschap is dat de stijl-præoccupatie, de in de goede deelen voortdurend gelukkige stijl-præoccupatie, in het binnenst van der schrijfster geestes-bedrijf, een groote plaats inneemt.

In deze kunst, binnen haar soort, wordt iets te zeer geweten wat men wil, en zijn passages, die ons dát niet geven, maar eerder, — altijd in den kunst-stijl zelf en door voorstelling natuurlijk — ons nadrukkelijk komen aanzeggen wàt de schrijfster bedoelt.

Als men ons wil beschrijven, wat »in de gedachten van het kind' de uitdrukking »thuis" beteekende (blz. 18 en 19), gaat de schrijfster ons eerst mededeelen, wat die uitdrukking voor het kind *niet* beduidde, maar doet dat door scherpe tegenstelling, door *in afkeer-wekkende termen*, die gedeelten van het huis te beschrijven, waaraan het kind nooit dacht als zij aan »thuis" dacht, in tegenstelling tot het mooie venster met de bloemen enz., waaraan alleen het kind dacht.

Dit nu kenmerkt de overheersching der verstandelijke præoccupatie. Hier heeft de vereenzelviging met het object (het kind) bijna in het geheel niet plaats gehad. Want het geabstraheerde kinder-denk-beeld »thuis"

ontstaat niet door scherpe tegen-stelling met andere deelen van het concreet gegeven »thuis." Het kind dacht niet bij voorkeur, maar dacht, — zoo als in het boekje staat, — alléén aan het raam als aan thuis. Het dacht *niet* aan al dat leelijke. Het leelijke wás er niet, juist *wijl* het geheele thuis *niet* grootendeels *wegbleef* uit de gedachten, maar *zich rezumeerde* in het mooie raam. Het is alleen de schrijfster, die aan al het leelijke denkt. En dit maakt, dat hier de spontane zielebeweging niet is van te denken van uit het kind, maar dat het wezen dezer bladzijde het *inzicht* is dat zulk een kind niet denkt aan al dat leelijke maar alleen aan dat eene mooie.

Hoe zoû ik trouwens, als ik het »thuis" zie zoo als het in de gedachte van het kind gezien wordt, datgeen waaraan ik niet denk, kunnen aanduiden met den met woord-kunst-samenstelling precizeerenden term van »*rauw-vies* riekende dweilen," of met den gemeente-administratie-term van *bouwvallig privaat!*

Het is hier, *in* de kunstenares, mevr. SCHARTEN-ANTINK die, moraliseerend, als 't ware tot Marietje, het sprotje, zegt: »dáar dacht Marietje niet aan, niet waar, Marietje? Maríetje denkt alleen aan het mooie raam," en niet de overgegeven dichteres, die zingt in den toon der onbewust in schoonheid synthetizeerende kinderziel.

Nu heb ik nog verzuimd u verslag van den inhoud van dit kunstwerkje te geven, of juist het met twee woorden reeds geheel gedaan:

De aard van dit kunstwerkje is: te zijn een stijl-studie door een goed kunstenaars-temperament. Wij worden in de beste deelen getroffen door: 1) de kleine psychologische *zetten*; 2) de psychologische *wendingen*; 3) de goede en in Nederland nog weinig getoonde plastiek-*soort*.

Tot de kleine psychologische *zetten* reken ik, bij voorbeeld, deze regels (toen het arme en zeer verlegen kleine-meisje eindelijk op weg ging naar de naai-juf-vrouw om een dienst te vragen):

›Zij liep in éénen ijlen duizel van opgewondenheid.' ›Zij liep maar, jachtig, wetend wel, dat ze niet tot ›kalmte moest komen, want dat ze dan niet durven" ›zou." (Bladzijde 72.)

Dit is een goede psychologische opmerking, maar weêr niet tot de kunst gemaakt, die het wel zoû kúnnen zijn, hetgeen ik u eenvoudig zal demonstreeren door de vraag of men niet het zelfde van een in zelf-bespiegeling ervaren ongelukkigen ouden man zoû kunnen zeggen.

Zoo iets gaat misschien wel om in het kind, maar de soort korte duidelijkheid der zelf-waarneming, zoo als die door den betrekkelijk droogen, en eerder gemoedelijk-puerilen dan subliem-kinderlijken, toon, hier wordt, past niet in weergeving van kinder-aard, als dit kunst-werkje bedoelt.

Tot de goede psychologische *wendingen*, kan b.v. het gedrag van Sprotje worden gerekend, die, met het pak kleêren, dat haar zoo gelukkig maakt, thuis gekomen, uren met haar moeder is en praat, zonder daar een woord van te reppen, en daarna dan eerst haar krijschende woede, gevolgd door haar verslagen versuftheid, als haar schat door haar plaagzieke zuster Sien is ont-dekt, en nu moeder met de twee zusters dat alles gaat staan beneuzen. (Bladz. 35—38.)

Voor de goede plastiek-soort eindelijk kan de tweede der straks aangehaalde alinea's genoemd worden. Deze is trouwens in de goede twee derden van het geheele boekje alom aanwezig.

Het geheele karakter van het kind is uitmuntend begrepen en weergegeven. Door de drie genoemde

factoren is een sober en degelijk beeldje ontstaan, iets, dat zich diep en scherp in het geheugen prent. De schrijfster verzacht in 't minst niet de leelijkheid van het kind, — noch het hooyerige van heur »haartje" noch haar »sproetenwang", noch zelfs haar groen beslagen tandjes blijven onvermeld, — en heeft ons toch zóó het kind als iets uiterst beminnelijks voorgesteld.

LOHENGRIN-UITVOERING.

LOHENGRIN-UITVOERING.

Wij zijn zoo als wij zijn. BACH houdt onze hoogere vermogens onafgebroken bezig — de ware, groote vermogens van hart en geest — wij wéten ook dat BACH iets beters dan WAGNER heeft; — de ware groote vermogens van hart en geest, tot waar GOUNOD niet reikt, en die door MASSENET beleedigd worden; —

BEETHOVEN heeft óok iets beters dan WAGNER, — al dit betere bevindt zich in de teekening, in de stelligheid der teekening, in het beenige, in de hechtheid der geestelijke werkingen;

maar WAGNER, o, WAGNER maakt ons... gelúkkig! — WAGNER heeft den stijl der grootsten van den nieuweren tijd.

Zíjn wij dermate mystisch-romantische impressionisten, dat het ons zóó moeilijk is te erkennen, dat WAGNERS gloeyingen, WAGNERS gloeyende kleuren, nog een aanvullend bestanddeel méér zouden hebben indien dat hechte op de wijze van BACH en BEETHOVEN er óok in was?

Alles waar wij veel voor voelen, zoo als meren in den maneschijn, zomeravonden in rozentuinen, trompetters die vaderlandsche wijzen blazen, — dat alles, waar wij van kind af aan eigenlijk naar hunkeren, maar dat wij niet kónden aanvaarden en voor leugen moesten houden, om dat de fraaiheid van dat alles alleen in onduldbaren leuterpraat scheen te kunnen worden herdacht, — dát juist zet WAGNER ons in

grooten stijl voor, dáárdoor zet hij onze hoogere vermogens in werking en ontdekt ons aldus, dat wij gelijk hadden met ons hunkeren en dat de heerlijkheid van maneschijn en rozengeur de wáárheid is!

Het is niet de waarheid dat maneschijn en rozengeur heerlijke dingen zijn; maar in maneschijn en rozengeur bevindt zich iets heerlijks en dat heerlijke dat is: de Waarheid.

WAGNER lijkt op GOETHE. GOETHE is schraler, WAGNER is breeder en warmer. In WAGNER gloeit de goddelijke gratie als een driekleurig vuur, maar hij is niet gehéél hélder, er is nog een weinig doezeligheid om heen. GOETHE is helderder maar koeler.

Als ik jonger was, zoû ik uitroepen, dat niets boven WAGNER gaat. Nu wéét ik dat er iets is, dat er boven gaat, al zal ik dat misschien ook nooit zóó kennen, dat het mij even gelukkig maakt als WAGNER doet.

Bij het Vorspiel van den *Lohengrin* begint het onmiddellijk. O juist, dit is muziek en doet aangenaam aan, — maar dit heeft nog iets er bij, — dit heeft iets *wat wij, heimelijk, van muziek, als zoodanig, verwachtten*, maar dat muziek ons niet gaf; deze muziek heeft de essence of ziel van het muzikale en tinkelt daarom dadelijk, met een zeer zoete aanraking, dieper bij ons door. Het is aanstonds onze wensch, die werkelijkheid wordt. Het is ideale muziek. 1) Van de eerste maten van het Vorspiel af, heeft de muzieksóórt, afzonderlijk en als zoodanig, reeds het karakter dat ons blijken zal, in de groote wijsgeerige en lyrische lijnen, het karakter van de geheele compositie te zijn.

1) Zie Alphons Diepenbrock, Schemeringen, in den *Nieuwen Gids* van Augustus 1893.

Het is of hier alle deelen der muzikale frase omgeven zijn als met zachte aureolen, door een teeder gejuich over hun eigen schoonheid, dat te gelijk een samenstellend deel van hun wezen is. Dit behoort tot de elementen der Gratie: het is de schoone bewustheid der schoonheid, het is de schoonheid die zich op een schoone wijze van dit haar wezen bewust is en het daardoor volledig maakt.

Dit nog afgescheiden van het eigenlijk gezegde melodische bewegen.

De muziek op zich zelf, van het Vorspiel af, is al zoo veel: warme, levende, bevende, schoonheid, en daarbij in de groote verhoudingen, voortreffelijk èn grootsch èn met iets moderns, waardoor zij ons geméenzamer is dan zij anders wellicht zoû zijn.

Nu komt daar nog veel meer bij.

Het gordijn gaat open, het orchest wordt begeleiding en wij hooren de levende instrumenten, dat de zangstemmen der menschen zijn.

De bedoeling van WAGNER is even magnifiek wat het groote geheel aangaat als de samenstelling van het geringste deel der partituur een deliciëuze verwezenlijking is. Maar het is te veel. Het is door menschen niet te bereiken.

Even als spreken zingen is, is ook het zingen niets dan een begeesterde manier van spreken. Bij het aanhooren van zulk een Drama, moet het zóo zijn, dat men geheel vergeet, dat acteurs zich ook wel eens anders dan zingend uiten. Dit is de taal, dit is het geluid, dit is het hooge spreken van deze figuren, van deze levende beelden.

WAGNER heeft bedoeld, dat door het zintuig van het oog heen hart en geest van den aanwezige even zeer door zijn kunst zouden bereikt worden als langs het zintuig van het oor geschiedt.

Door de muzikaal-dramatische compositie aangegrepen, kan het zijn, dat de aanwezige bij een betrekkelijk slechte uitvoering weinig minder geniet dan bij een goede, dit vooral wanneer hij de opera voor het eerst bijwoont.

Maar dit is toch niet de bedoeling. In-tegendeel, WAGNER streefde steeds naar volmaaktheid in de volledige uitvoering, en naarmate zijn vertrouwdheid met het werk toeneemt, zal de qualiteit der uitvoering voor den toeschouwer gewichtiger worden.

Maar denkt eens aan: om een geheel te verkrijgen, van muziek, van regie en decor, van tooneelspeelkunst, waarvan de deelen tegen elkaâr opwogen, zouden er operazangers noodig zijn, die tevens geniale acteurs waren, en een decoratie-schilder en tooneel-inrichter, die zelf, niet alleen talent-rijke, maar g e n i a l e kunstenaars waren.

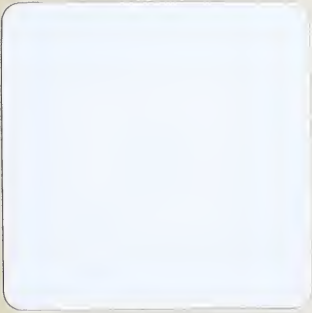
Het moet altijd zeer gewaardeerd worden in een operazanger, indien hij althans tot goed acteeren ook zijn best doet. De meesten houden het voor voldoende hun zang-kunst te laten hooren en acteeren volstrekt niet (enkele, werktuigelijk en oppervlakkig de beteekenis van het gezongene aangevende, gebaren, kan men niet tot de acteerkunst rekenen). En dit is een vergissing. Door begeesterd acteeren zal juist de zang ons meer en meer het natuurlijk spreken dezer figuren lijken en aldus de hoogere werkelijkheid, die deze kunst bestreeft, compleeter ontstaan. Het acteeren moet voor den operazanger evenzeer een kunst zijn als het zingen. Hij is een dubbele kunstenaar. De acteur in hem moet door hem volstrekt niet slechts als een kleurig voertuig beschouwd worden, dat den zanger draagt. Want door alleen den zanger in zich te doen uitkomen, verzwakt de operazanger de waarde zijner uiterlijke verschijning en actie, waardoor de

componist de waarde van het geheel wil vergrooten, en keert zoodoende dit element zich tégen het geheel in plaats van het te versterken, zoodat de toehoorder bijna vraagt waarom die persoon daarginds, die blijkbaar alleen iets zingen wil, waarom die concertzanger, zóo is aangekleed en déze gebaren maakt.

Het krachtig acteeren, zooals ORTRUD en TELRAMUND bij de voorstelling der Wagner-vereeniging in Mei 1904 deden, maakt ook den zang soms hartstochtelijker, dus beter.

Een voorstelling door de Wagner-vereeniging van *Lohengrin* behoort tot de beste kunst, die men tegenwoordig vindt. Daar is de schoone muziek, daar is het zeer goede orchest, daar zijn enkele goede solostemmen, daar is het goed geschoolde koor, dat als figuranten ook beter acteert dan men meestal ziet, daar zijn de seriëuze costumes.

Dit alles samen moge niet een volkomen geheel door gelijkmatige samenwerking der verschillende kunsten geven, — moge als geheel dus niet een doel bereiken, dat waarschijnlijk onbereikbaar is zoolang aartsengelen en andere engelen niet zelf een opera komen uitvoeren, — er is áan dit alles samen toch buitengewoon veel moois.




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01498 1977



